





João do Vale

Curso de Doutoramento em Arte e Design (ramo pintura)

1ª Edição

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**A Presença e a Figura  
(Fenomenologia e Poesia  
no Processo de Criação Pictural)**

Orientação: Professor Doutor Francisco Laranjo





## Sumário

1. Agradecimentos.....	9
2. Resumo/Abstract.....	11
3. Índice de Figuras.....	13
4. Objeto de Criação.....	17
5. Introdução Geral.....	23
6. Desenvolvimento Teórico: Introdução.....	32
<b>A. A Presença: Fenomenologia</b>	
a) A “Textura do Ser” .....	40
1. A Natureza.....	40
2. Expressão.....	42
3. O “Sentir” .....	46
4. Receber e Projetar.....	49
5. Sensação da Literatura? .....	52
b) O Campo Fenomenal.....	56
1. Campo Visual e Campo Fenomenal.....	56
2. A Positividade.....	59
3. “Corpus” .....	61
4. A Visão.....	65
5. Tempo e Ritmo 1.....	69
6. <i>Medium</i> .....	73
7. Espaço.....	78
<b>B. A Figura: Poesia</b>	
a) Fra Angelico e Rilke: o Aberto.....	86
1. A “Figura” Albertiana.....	86
2. A <i>Figura</i> em Trânsito.....	88
3. Luz.....	91

4. O Dissemelhante, o Distinto.....	93
5. O Imemorial.....	96
6. Exegese, Profecia.....	98
7. Figuras Poéticas.....	102
8. O Aberto.....	104
9. Umbrais.....	108
<b>b) O Espaço Poético em Ticiano.....</b>	<b>111</b>
1. Matéria Colorida.....	111
2. A “Ideia de uma Nova Natureza” .....	114
3. Espaço Poético e <i>Figura</i> .....	115
4. O Ensino dos Retratos.....	118
5. Hipérbole e <i>Concetto</i> .....	119
6. <i>Impasto</i> .....	122
7. O Sentido do Toque.....	124
<b>7. Desenvolvimento Prático: Introdução.....</b>	<b>128</b>
<b>a) Presença: “A Construção de Paterson” .....</b>	<b>133</b>
1. Composição.....	133
2. O Poema como Modelo.....	142
3. Memória Implícita.....	149
<b>b) Figura: o Ciclo de Diana.....</b>	<b>153</b>
1. Conteúdo.....	153
2. Narrativa.....	163
3. <i>Locus</i> .....	169
4. Deslocação.....	174
5. Pressentimento.....	180
6. “Figurar o Infigurável” .....	182
<b>c) Presença e Figura: “Hipnosis” .....</b>	<b>184</b>
1. Hipnosis.....	184
2. Tonalidade.....	186
3. Indução.....	189
4. Lugares.....	192
5. Poética.....	196
6. Tempo e Ritmo 2.....	200
7. Técnica.....	204
<b>8. Conclusão.....</b>	<b>207</b>
<b>9. Anexos:</b>	

<b>a) Entrevista com Phoebe Unwin (Excertos).....</b>	<b>212</b>
<b>b) A Poesia da Pintura: os Tons Poéticos.....</b>	<b>219</b>
<b>c) Atualidade da Tese .....</b>	<b>229</b>
<b>d) Bibliografia .....</b>	<b>233</b>
<b>e) Figuras em Texto .....</b>	<b>241</b>
<b>f) Exposição “A Presença e a Figura” .....</b>	<b>285</b>

#### **10. Obras**

<b>1. “A Construção de Paterson” .....</b>	<b>294</b>
<b>2. “O Banho de Diana” .....</b>	<b>316</b>
<b>3. “Hipnosis” .....</b>	<b>330</b>



# 1. Agradecimentos

Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES) ter-me concedido uma Bolsa Individual de Doutoramento e um apoio para a estadia de três meses no Warburg Institute em Londres sem os quais teria sido de todo impossível a totalidade do programa.

Agradeço ao Professor Francisco Laranjo, a sua sábia orientação, o interessado acompanhamento da tese e os preciosos aconselhamentos sobre a forma e o conteúdo da mesma. Sem a sua vasta experiência do campo da pintura, que admiro desde que ingressei na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, não teria tido a supervisão onisciente dos trabalhos. Foi ao Professor Francisco Laranjo, enquanto reconhecido docente e pintor, que entreguei a minha obra e a submeti à sua visão crítica e construtiva. Sem esta, esta investigação não teria tido o devido acompanhamento, nem obtido profundidade e vastidão. A ele devo a inspiração e a motivação para alcançar a tão desejada meta de uma bem-sucedida investigação em pintura.

Agradeço ao Professor Vítor Martins pela empatia que demonstrou por esta investigação. Reconheço aqui a sua amizade e experiência, o seu olhar atento e as suas ideias, o diálogo instrutivo e esclarecedor que teve origem no(s) tema(s) desta tese.

Agradeço a todos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: Docentes, Funcionários, Colegas, que de uma maneira ou de outra contribuíram para o eficaz funcionamento do Curso e me ajudaram a seguir e enriquecer a ordem de trabalhos a que me propus.

Agradeço a todos os que tornaram possível a minha frequência no Warburg Institute de Londres, em especial a Catherine Charlton, Manager do W.I. que desde cedo respondeu prontamente e em igualdade ao meu interesse pelo W.I.

Quero agradecer também à Miss Jennifer Montagu, ex-curadora do Arquivo Fotográfico do Warburg Institute e Membro Honorário daquela instituição, pelo acompanhamento e frequentes conversas à tarde sobre pintura. Os seus conselhos e a sua sabedoria foram insubstituíveis. Sem a frequência no W.I. o conhecimento adquirido e que atravessa toda esta tese, não teria sido possível.

Agradeço também à Phoebe Unwin, artista visual e *lecturer* em Pintura na Slade School of Fine Art, UCL, Londres, a sua disponibilidade para a entrevista e para a visita ao seu *atelier*. A sua pintura admirável foi fonte de inspiração para o desenvolvimento prático e teórico desta tese e conhecê-la foi para mim um exemplo de comunicação e expressão de ideias sobre pintura.

Agradeço ainda à Galeria Símbolo por toda a confiança que depositaram em mim ao longo destes quatro anos.

Finalmente, quero agradecer ainda à minha família e amigos que sempre me apoiaram e nunca consideraram as minhas ideias demasiado excêntricas.

João do Vale

Porto, Abril de 2014

## 2. Resumo/Abstract

Esta tese pretende mostrar *um processo* de um pintor e um pensar e um fazer da pintura como ato de “realização” de *uma sensibilidade*. Neste sentido, pretende a recolocação do pintor-observador, não apenas à superfície mas no interior da pintura e do seu universo. Por isso esta tese desenvolve uma ideia de pintura que se afasta da ambição puramente representativa ou de cópia do real.

Esta tese deve ser lida principalmente com a sensibilidade da pintura e com a sensibilidade para a pintura, com a percepção do sensível na pintura. Neste sentido foca-se em duas ideias da pintura: *a presença fenomenal e a figura poética*. Não apresenta preconceitos, pré-juízos, prefigurações mas mergulha numa fenomenologia e numa poética da pintura que existem numa “textura”, e pretende mostrá-la como processo contínuo e busca incessante, na pintura, de uma origem e contexto para a pintura.

Esta é uma investigação que pretende colocar-se na liberdade plena e realizada da pintura, que apresenta a pintura e a experimentação em pintura como processo único, continuado e empenhado.

This thesis aims to show the process of a painter, and a way of thinking and doing painting as an act of “realization” of a sensibility. In this sense, it’s aimed to re-place the painter-observer, not only at the surface but also inside painting and its universe. That is why this thesis develops an idea of painting which moves away from a purely representative ambition or a mere copy of the real.

This thesis should be read mainly with the sensibility of painting and the sensibility for painting, with the perception of the sensitive in painting. In this way, it focuses on two ideas of painting: the *phenomenal presence* and the *poetic figure*. It does not present preconceptions, pre-judgements, pre-figurations. It dives into a phenomenology and a poetics of painting which exists as “texture” and aims at showing it as a continuous process and endless search, in painting, of an origin and context for it.

This investigation aims to be placed in the full and realized freedom of painting, and presents painting and experimentation in painting as a unique, continuous and committed process.





### 3. Índice de Figuras

Fig. 1 - Paul Cézanne, <i>A Montanha de Sainte-Victoire Vista dos Lauves</i> .....	241
Fig.2 - Paul Cézanne, <i>A Montanha de Sainte-Victoire Vista dos Lauves</i> (detalhe da fig.1).....	241
Fig. 3 – Paul Cézanne, <i>Le Jardin des Lauves</i> .....	242
Fig. 4 - Paul Cézanne, <i>Victoire Vista da Estrada para Tholonet</i> .....	243
Fig. 5 - Paul Cézanne, <i>A Montanha de Sainte-Victoire</i> .....	243
Fig. 6 - Paul Cézanne, <i>O lago de Annecy</i> .....	244
Fig. 7 – Paul Cézanne, <i>No Barco</i> .....	244
Fig. 8 – Paul Cézanne, <i>Vaso com Túlipas</i> .....	245
Fig. 9 – <i>O Vaso de Rubin</i> .....	246
Fig. 10 – Ben Nicholson, <i>1932-3 (Musical Instruments)</i> .....	246
Fig. 11 – Ben Nicholson, <i>1940-3 (Two Forms)</i> .....	247
Fig. 12 – Ben Nicholson, <i>1932 (Au Chat Botté)</i> .....	247
Fig. 13 – Paul Gauguin, <i>Van Gogh Peignant des Tournesols</i> .....	248
Fig. 14 – Fra Angelico, <i>Noli Me Tangere</i> .....	249
Fig. 15 – Fra Angelico, <i>Noli Me Tangere</i> (detalhe da Fig.14).....	249
Fig. 16 – Fra Angelico, <i>Anunciação</i> .....	250
Fig. 17 – Fra Angelico, <i>Anunciação</i> (detalhe da Fig.16).....	251
Fig. 18 – Fra Angelico, <i>A Madonna das Sombras (detalhe)</i> .....	251

Fig. 19 – Picasso, <i>Família de Saltimbancos</i> .....	252
Fig. 20 – Ticiano, <i>A Morte de Actéon</i> .....	252
Fig. 21 – Ticiano, <i>Sísifo</i> .....	253
Fig. 22 – Ticiano, <i>Baco e Ariadne</i> .....	253
Fig.23 – Ticiano, <i>Diana e Actéon</i> .....	254
Fig.24 – Juan Gris, <i>A Janela Aberta</i> .....	254
Fig. 25 - Esquema Pintura/Poesia.....	255
Fig.26 – Phoebe Unwin, <i>Fall</i> .....	256
Fig.27 – Phoebe Unwin, <i>Peak</i> .....	257
Fig.28 – Phoebe Unwin, <i>Covers and Insides</i> .....	257
Fig.29 – Phoebe Unwin, <i>The Grand and the Commonplace</i> .....	258
Fig. 30 - 1ª Montagem de “A Construção de Paterson” .....	260-1
Fig.31 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Cinco Mulheres na Rua</i> .....	262
Fig.32 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Três Banhistas nos Lagos Moritzburg</i> .....	263
Fig.33 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Linhas de Elétricos em Dresden</i> .....	263
Fig.34 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Fränzi em Cadeira Talhada</i> .....	264
Fig.35 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Auto-Retrato com Modelo</i> .....	265
Fig.36 – Benjamin West.....	266
Fig.37 – Annibale Carraci (atribuído).....	267
Fig.38 – Annibale Carraci (oficina).....	267
Fig.39 – Francesco Albani.....	268
Fig.40 – Francesco Albani.....	268
Fig.41 – Johannes Wierix.....	269
Fig.42 – Johannes Wierix.....	269

Fig.43 – Josef Heinz.....	270
Fig.44 – Josef Heinz.....	270
Fig.45 – Alexander Keirincx.....	271
Fig.46 - François Boucher.....	271
Fig.47 – Fra Angelico, <i>Anunciação</i> (detalhe da Fig.16).....	272
Fig.48 – <i>Hipnosis 3</i> (detalhe).....	272
Fig.49 – <i>Hipnosis 1</i> (detalhe).....	273
Fig.50 – <i>Hipnosis 5</i> (detalhe).....	273
Fig.51 – Fra Angelico, <i>A Deposição no Túmulo</i> (detalhe).....	274
Fig.52 – <i>Hipnosis 1</i> (detalhe).....	274
Fig.53 – Fra Angelico, <i>A Visitação</i> .....	275
Fig.54 – Fra Angelico, <i>A Visitação</i> (detalhe da Fig.53).....	275
Fig.55 – <i>Hipnosis 2</i> (detalhe).....	275
Fig.56 – Fra Angelico, <i>A Visitação</i> (detalhe da Fig.53).....	276
Fig.57 – <i>Hipnosis 2</i> (detalhe).....	276
Fig.58 – Fra Angelico, <i>O Massacre dos Inocentes</i> .....	277
Fig.59 – Fra Angelico, <i>O Massacre dos Inocentes</i> (detalhe da Fig.58).....	278
Fig.60 – <i>Hipnosis 8</i> (detalhe).....	278
Fig.61 – Fra Angelico, <i>A Fuga para o Egito</i> .....	279
Fig.62 – Fra Angelico, <i>A Fuga para o Egito</i> (detalhe da Fig.61).....	280
Fig.63 – <i>Hipnosis 5</i> (detalhe).....	280
Fig.64 – Fra Angelico, <i>A Fuga para o Egito</i> (detalhe).....	281
Fig.65 – <i>Hipnosis 10</i> (detalhe).....	281

Fig.66 – Fra Angelico, <i>A Lapidação de Santo Estêvão</i> .....	282
Fig.67 – Fra Angelico, <i>A Lapidação de Santo Estêvão</i> (detalhe da Fig.66).....	283
Fig.68 – <i>Hipnosis 5</i> (detalhe).....	283
Fig.69 – <i>Hipnosis 6</i> (detalhe).....	284
Fig.70 – <i>Hipnosis 5</i> (detalhe).....	284

## **4. Objeto de Criação**

A observação da pintura que aqui se pretende, ou o modo de observar a pintura que esta tese pretende sugerir, liga-se com um aprofundamento tanto da atividade pictórica como da atividade teórica que a pressupõe. Atividade prática e atividade teórica estão, portanto, combinadas na sua raiz, desde a sua origem.

O objeto de criação desta tese é a pintura: é dela que se parte, é ela que se faz implicar, é em torno dela que se organiza a investigação. Neste sentido, a pintura que se investiga chama uma certa teoria que a estrutura e a realização dos objetos que resultam dessa investigação. É, portanto, a pintura que apela para o conjunto dos pressupostos teóricos que a vão acompanhar nessa investigação e que vão estruturar o caminho que a investigação seguiu.

Mas pintura é sempre a realização de objetos pictóricos. Uma tese em pintura seria insuficiente se não apresentasse também os objetos pictóricos que dela resultam. Assim, no contexto de uma tese em pintura, a teoria reenvia à realização da pintura, que responde, por sua vez, a essa teoria, levantando novos problemas e enunciados. Isto obriga a que haja na investigação, entre a teoria que estrutura e a prática que realiza, uma circularidade própria e permanente em torno da pintura.

No entanto não pode o objeto de uma investigação em pintura ser toda a pintura. A pintura é o campo alargado ou área de investigação mas dentro do qual o objeto se define na sua especificidade. Este deve encontrar, na sua área de investigação que é sempre o campo mais alargado e abrangente da pintura, a obediência a um assunto ou a especificidade de um problema que a observação do campo mais restrito da investigação suscitou. No caso da presente tese, a observação permanente desse campo alargado desenvolveu-se naturalmente porque como artista, eu coloco-me obrigatoriamente na continuidade de uma atividade que se manifesta constantemente e se caracteriza por um convívio habitual com os objetos pictóricos e sua criação.

Por outro lado, essa criação levanta constantemente novos problemas, que se destacam do campo alargado da continuidade criadora pela sua especificidade ou temática. Esses problemas, embora não coincidam absolutamente com o campo alargado da criação pictórica são interiores a este e pertencem-lhe. Podem dar origem a uma nova visão sobre todo esse campo, ou se se quiser, a novas perspetivas pelas quais esse campo é observado. Essas novas perspetivas podem alterar e condicionar, por sua vez, as circunstâncias da criação e da investigação.

Todos sabemos que a aparência dos objetos pictóricos não é sempre a mesma ao longo do percurso criativo de um artista. Bastaria citarmos o caso de Picasso para verifi-

caros que vários resultados são obtidos consoante se encare a pintura sob este ou aquele ponto de vista.

Podemos citar um exemplo mais recente, o de Gerhard Richter, que apresenta ao longo do seu percurso enquanto pintor, várias soluções pictóricas em simultâneo, indo do mais extremo realismo à mais radical abstração. Embora ele afirme uma preferência pelo que é “o oficial, o clássico, o universal”, não esconde um modo de fazer que comporta a mudança estilística que diz corresponder

“mais a uma necessidade inconsciente: uma que corresponde à minha estrutura pessoal, e que torna insuportável para mim fazer sempre a mesma coisa. Sou demasiado inquieto para isso; e demasiado inseguro, também”<sup>1</sup>

Mas o próprio Richter afirmaria então em defesa do conjunto da sua obra que

“por outro lado, eu percebo uma atitude básica imutável, uma preocupação constante que atravessa todos os meus trabalhos como um estilo”<sup>2</sup>.

Uma artista contemporânea, que afirma a mudança estilística e os resultados sempre surpreendentes da pintura, Phoebe Unwin, afirmou-me numa entrevista que

“é tudo sobre a mesma coisa mas de diferentes ângulos”<sup>3</sup>.

Não há nenhuma razão para que o trabalho artístico de um pintor não possa ser considerado como um todo multifacetado, uma unidade que não perde as características particulares das partes que a constituem e que aparecem sob a forma de diferentes resultados pictóricos. Estes foram conseguidos dentro do campo alargado da pintura como resultado de uma experimentação necessária sobre as diferentes problemáticas que suscitam as várias perspetivas que o pintor tem, constantemente, sobre o campo da pintura. Por outras palavras, a interrogação constante sobre o campo da pintura, levam o pintor a observá-lo desde diferentes pontos de vista e a responder a essas interrogações sempre de novo modo. Estas respostas podem ser, como no caso de Richter, simultaneamente da ordem do realismo e da abstração. São modos diferentes a partir dos quais pensar o campo da pintura.

Mas se a pintura afirma a variação estilística ou temática, então levanta-se nova questão sobre o objeto de criação. Nesta variação a afirmação da unidade da obra só pode estar vinculada ao processo e à continuidade do processo que varia as soluções de forma.

O objeto de investigação em pintura é, habitualmente, uma problemática específica inserida dentro do campo mais alargado da produção pictórica, mas uma problemática que dá origem a uma nova perspetiva pela qual se observar e trabalhar esse campo. Numa tese em pintura, ela abre um novo caminho à investigação com a pintura, trazendo-lhe novos pressupostos teóricos e novas formulações do gesto criador.

Mas que acontece quando um artista se interroga fundamentalmente de uma forma plural? Ou seja, quando, o seu percurso de investigação se desdobra em vários

---

<sup>1</sup> Richter, Gerhard - *The Daily Practice of Painting*. Londres: Thames & Hudson, 1995, p.229.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>3</sup> Ver entrevista em anexo.

caminhos de resposta possíveis às interrogações suscitadas? Ou se o seu percurso de investigação é ele mesmo composto desses vários caminhos paralelos que respondem à especulação variada e ininterrupta, a vários problemas que se colocam simultaneamente e que só na resposta plural se mostram como resposta inteira à investigação? Não será então toda a compreensão da investigação em curso da ordem da compreensão do processo global e continuado de investigação e criação por parte do pintor? Não estaremos nós perante algo como uma “textura” que se estende ao longo de um processo contínuo de criação em pintura? Poderá a argumentação objetiva da investigação em pintura responder às coordenadas habituais de uma investigação com princípio, meio e fim? Se o pintor pretende responder, a par e passo, a todas as diferentes problemáticas que lhe são suscitadas, não com a mesma aparência objetiva de um estilo pessoal e reconhecível como seu, mas com os diferentes pontos de vista que as interrogações implicam, mantendo as diferenças e as desigualdades das perguntas nas respostas que são os objetos pictóricos, não estaremos nós então no domínio do relativo e do absurdo?

Penso que há uma resposta comum a todas as questões que aqui são levantadas e que reside na insistência da pintura enquanto processo. Dar a ver o processo de criação da pintura como processo de investigação em pintura é considerar esta investigação como um percurso que coincide com o processo criativo. Neste sentido, a investigação em pintura ganha contornos que são os da própria criação e expressão pela pintura. Se tivermos em consideração este percurso no qual a investigação se sobrepõe ao exercício da pintura, estaremos perante um processo comum e alargado de uma investigação que leva à criação de objetos e de uma criação de objetos que remetem para a investigação em curso. Esse processo alargado ganha a aparência de uma “textura” comum à investigação e à criação, pelo que, apresentar o processo será apresentá-las na sua complementaridade.

Começamos aqui a aproximar-nos mais do nosso objeto de criação. Porque esse objeto, ao ter em conta o processo da investigação e da criação, adquire os seus contornos não na definição absoluta e estanque do processo da pintura mas na apresentação contínua desse processo. A sua definição absoluta não pode ser desejável porque eliminaria a componente pessoal e expressiva do pintor. Mas é na apresentação do que pode ser um processo de investigação e criação em pintura que o objeto ganha toda a sua relevância, dando a conhecer-se na sua extensão e intenção.

É como dar a ver uma pintura: expomo-la aos olhos do observador, sem princípio nem fim que não o do plano do quadro, deixamos esse recorte funcionar como a única definição possível e propomos ao observador que a confronte com a sua perceção e interpretação pessoais. A pintura que expomos apresenta o seu próprio processo, revela ao mesmo tempo a pergunta e a resposta, é o objeto de si mesma, tanto nas suas partes como no seu todo. E depois de a observarmos, levamo-la connosco.

Se o objeto de criação de uma tese em pintura coincidir com o processo da pintura importa então começar por caracterizar esse processo. A caracterização do processo levará à caracterização dos objetos criados. Sendo um processo ao mesmo tempo de investigação e de criação, apresenta ainda uma visão pessoal e empenhada do seu criador. Ou seja, apresenta as preocupações ou as interrogações que a esse criador são

levantadas no domínio da investigação e criação. A pintura, posta em questão enquanto processo de criação, só pode ser uma pintura que leva em conta o seu acontecimento, o facto de ser, de existir, de ser criada a partir da visão do seu criador. A pintura deve ser considerada, então, como um “evento”<sup>4</sup>. Isto é, deve ser o resultado de uma ação que envolve a mente e o corpo do pintor, que implica o tempo e o espaço do criador e que transporta consigo uma certa experiência de vida ou uma qualquer “significação vital”.

Inserido num processo criativo continuado, isto é, na “textura” que une o sujeito criador com o seu objeto, esse evento é a duração durante a qual flui toda essa experiência ou significação vitais. Ele é a vivência que se tem do espaço e do tempo que o envolvem. Porque esse processo traz consigo, também, as sensações, as interpretações e as ideias do criador, com que investe, consciente ou inconscientemente, a pintura. O processo único contém a variedade estilística e temática. Mas de onde vem esta variedade?

Imaginemos agora um pintor contemporâneo que seja um reflexo moderno daquele antigo *pittore philosopho*. Imaginemos que ele vive no *atelier* rodeado das suas tintas e telas e dos seus livros... Que pinta uma forma ou deposita uma cor ali, naquela zona do quadro para no momento seguinte, tentar encontrar a justificação da sua ação num poema de Ovídio ou de Rilke... Que essa sensação que retira da poesia, uma certa metáfora, uma personagem, uma certa passagem, o envolve num êxtase que o leva a pegar nos pincéis e a recomençar tudo de novo... Que ele olha a pintura com o olho do fenomenólogo e considera a pintura como um fenómeno que lhe surge à consciência... Que, enfim, ele filosofa sobre o que está a pintar, ou tem da pintura uma interpretação poética... Que escreve sobre o que pinta, sobre o que lê... Quais, então, as suas sensações, as suas ideias? Como interpreta ele a vida e a arte? Se ele vive no espaço do *atelier* rodeado de pinturas e de livros, se recorre tanto a umas como a outras, é natural que as suas sensações sejam combinações dos dois domínios. Por um lado o seu cavalete, por outro a sua biblioteca, por outro ainda a mesa onde escreve. Mas ambos no mesmo espaço, partilhando valores e constituindo-se numa “textura” que os combina e os relaciona. Qual é, então, o objeto da sua investigação? Qual o seu processo criativo senão o resultado da justaposição dos dois domínios, o pictórico e o literário? Filosofia e poesia passam para a pintura, constituem o fenómeno da literatura. O “evento” da pintura não é outro senão o que envolve na sua ação a relação compenetrada dos dois domínios, o pictórico e o literário.

Este tipo de convivência do pintor com a pintura e a literatura no seu *atelier*, foi a que eu passei ao longo da investigação desta tese. Reflete, certamente, um tipo de interesse que condiciona a pintura a um processo diferente, fazendo-a respirar o ar livresco ou o da cultura dos livros. Mas este interesse tornou-se, ao longo deste percurso, no campo de criação dentro do qual o objeto da investigação se recorta e caracteriza. Poderíamos apontar este objeto como um que trata de um certo número de relações entre pintura e literatura experimentadas durante o processo de investigação e criação. Estas relações possíveis já não tratam de problemas da ordem exclusiva da pintu-

---

<sup>4</sup> Emprego aqui uma expressão emprestada de Harold Rosenberg a propósito do Expressionismo Abstrato em “The American Action Painters”. In *The Tradition of the New*. London: Paladin, 1970 (1959), p.36: “O que deveria ir para a tela não era uma imagem mas um evento”.



ra, mas da pintura posta em relação com elementos da filosofia e da poesia numa unidade texturada de que se reveste a vida no *atelier*.

No entanto, os vários problemas levantados por estas relações e que constituem, mais exatamente, o objeto de criação, não são os da ordem da ilustração de temas ou histórias retiradas dos livros, mas tornam-se questões de fundo sobre a possibilidade da inscrição da literatura na pintura num único processo continuado. Ou seja, o que essas questões procuram responder não é se há a possibilidade de ilustrar a literatura, mas se há a possibilidade de tornar presente e de figurar a *sensação da literatura*. A literatura não será absorvida pela pintura pela fidelidade ao assunto ou tema literário, mas será introduzida nele através de um *processo de apresentação e de figuração*.

Na exposição deste processo, a tese apresenta as questões e as suas respostas. Apresenta-se como resultado de uma investigação teórico-prática que envolve as diferentes abordagens e perspectivas pelas quais se observa o campo da pintura e que condicionam os seus resultados e objetos. Por isso, esses objetos (as pinturas) não são condicionados por um “estilo” de autor sob o qual interpretar toda a investigação. Tal uso apenas faria contornar os resultados ou diferenci-los, submetendo-os a uma perspectiva única que não se adequaria com uma insistência no processo de investigação. Se a investigação levanta diferentes questões ela apresenta também diferentes respostas, mas o mais importante ao dar-se relevância ao processo da pintura é exposição do caminho seguido até esses objetos e não o resultado que tais objetos suscitariam à partida.

A variedade de respostas, a aparente diferença de soluções pictóricas que aqui se apresentam, não corresponde a uma relatividade absoluta dos resultados porque esses resultados guiam-se pelos pressupostos da investigação residindo aí a sua consistência e coerência. Por isso referi autores como Picasso, Gerhard Richter ou Phoebe Unwin. O processo que aqui se expõe é o de algumas relações possíveis entre pintura e literatura, experimentadas no âmbito da investigação. O objeto é caracterizado pela apresentação da investigação sobre essas relações criativas e coincide com o processo de investigação e de criação em pintura.



## 5. Introdução Geral

O que aqui se encontra é a síntese de uma investigação que começou vários caminhos distintos e coincidentes no tempo sem nunca chegar a completá-los, porque cedo compreendeu que pertenciam a um percurso que não se poderia esgotar na presente tese. Vários foram os caminhos começados mas que foram sendo abandonados. Estes caminhos parcialmente percorridos pertenceram a uma metodologia que envolveu a experimentação condicionada pelos interesses maiores do seu objeto de criação, o da convergência de relações entre pintura e literatura num processo único de criação pictural. Esta metodologia, observando sempre o seu objeto e tentando aproximar-se dele, contribuiu para alargar o território da pintura, dos objetos e da sua teoria.

Mas foi necessário voltar sempre ao que se foi definindo como percurso principal, o de consolidação do processo da pintura em um ou mais sistemas que apresentem as relações entre os dois campos, o pictórico e o literário, originariamente distintos. A focalização do tema geral da tese, a constante observância do objeto de investigação e a tentativa de aproximação a esse objeto, eliminando gradualmente periferias demasiado divergentes, serviu para traçar esse processo criador. Mas não definindo absolutamente o processo, constituiu-se este a partir das suas margens trazendo para dentro do seu fluxo aquilo que fosse mais relevante. Serviu isto não só para combater a dispersão pelos muitos resultados da experimentação sobre o tema, mas também para que a variação e variedade dos resultados fosse justificável dentro do processo.

O desdobramento consecutivo do processo em sistemas que se definiram a partir dessa experimentação contribuiu para a regulação, observação e supervisão do objeto de criação. A configuração da investigação foi tomando gradualmente a seguinte forma ou fórmula: *o todo da minha pintura é um único processo geral que se define como um conjunto de sistemas que desenvolvem, cada um a seu modo, uma abordagem particular à pintura.*

Não parti, portanto, de uma estrutura prévia ou de um modelo de investigação predefinido que moldasse o *processo pictural* logo à partida. Ao usar o termo *experimentação*, faço-o com o conhecimento de que certas metodologias têm em consideração um trabalho “de campo” que não leva em consideração modelos ou estruturas teóricas anteriores à investigação, mas que estes vão surgindo à medida que a experimentação vai decorrendo e se desenvolve e a investigação lida com dados.<sup>5</sup> Mas para responder

---

<sup>5</sup> V. a recente reedição de Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick-London: Aldine Research, 2010 (1967): “Acreditamos que a descoberta da teoria a partir de dados – que chamamos *grounded theory* – é a maior tarefa com que se confronta a sociologia hoje em dia (...), esta teoria ajusta-se a situações empíricas e é com-

à liberdade da pintura foi necessário partir para o “campo” sem que as condicionantes estivessem ainda demasiado formadas. Como era de prever, elas foram surgindo com a *experimentação* e foram dando forma ao conjunto<sup>6</sup>.

Para tal foi necessário definir o “campo” a investigar. Como defini o objeto de investigação, à partida, como o das relações de construção e de processo entre o campo da pintura e o da literatura dediquei-me, num primeiro momento, a uma “*experimentação*” que envolvesse tanto uma atividade prática como uma atividade teórica. Nesse limite alargado procurei sobrepor os dois campos, pictórico e literário, para chegar a um domínio que os sintetizasse e que, como diria William Carlos Williams, “reunisse numa imagem suficientemente ampla todo o mundo reconhecível à minha volta”. Esta imagem unindo os dois campos foi sempre, para mim, a imagem de uma pintura unindo-se à literatura num único “campo” pleno de potencialidades, possibilidades e fenómenos. Um “campo” à primeira vista inesgotável.

Com o desenvolvimento da investigação a partir de uma *experimentação* dentro deste “campo”, as interrogações, as respostas, os conteúdos e a forma foram despontando gradualmente. Nessa fase primária da investigação, a de uma *experimentação* empenhada, muito foi lido, escrito e pintado. Muito foi, também, deixado de parte. O que ficou, foi como que o coração das ideias que foram surgindo na sua forma essencial, o que me pareceu relevante e revelador. Mas a dificuldade em definir à partida outra metodologia que não esta teve que ver com o facto de que eu não procurava definir um paralelismo entre a página escrita e o quadro pintado, mas deixar-me envolver num processo que unisse processos, onde uma relação inequívoca e eficaz entre a pintura e a literatura se verificasse. O que deu naturalmente origem a um processo que incluía essas relações, ou seja, esses sistemas. A investigação incidiu, portanto, sobre um processo possível (mas não o único) de relações entre a pintura e a literatura.

A apresentação textual deste processo implica a exposição destes sistemas. Mas o que esta exposição pretende é, também, que a apresentação deste processo seja em si um sistema. Ou seja, a exposição do processo tem uma leitura horizontal e de continuidade, apresenta-se ela mesma como processo continuado, insere-se com as suas fases consecutivas numa propedêutica que implica que o estudioso esteja presente em todos os momentos do percurso e que constitua, também ele, relações entre as fases que se desenvolvem ao longo do percurso. O que posso afirmar é que as relações entre os conceitos presentes em cada uma das partes que se apresentam exigem

---

preensível tanto para sociólogos como para leigos”, p.1. Embora a teoria de Glaser e Strauss tenha sido delineada para a investigação na área da sociologia, penso que é extensível a uma investigação em criação artística se substituirmos os dados sociológicos que vão sendo estudados por *dados picturais* que a investigação em pintura naturalmente oferece. Na presente investigação, estes dados são aferidos a partir da *experimentação* em *atelier* posta em relação com o estudo teórico, de modo que chamarei de *dados picturais* as sínteses que se formam entre os dados teóricos e os dados pictóricos.

<sup>6</sup> Os conjuntos de dados que deram origem a grupos de categorias organizados nos respetivos capítulos desta tese foram compreendidos ao relacionarem-se os dados e ao construírem-se sínteses que demonstrassem relevância teórica e pictórica. Assim, como dizem Glaser e Strauss, “no início, as nossas hipóteses podem parecer desconexas mas à medida que as categorias e as propriedades vão aparecendo, desenvolvendo-se em abstrato e tornando-se relacionáveis, as suas inter-relações acumuladas formam uma moldura teórica integrada e central – o *centro da teoria emergente*”, Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded...* (op. cit.), p.40. Assim, a teoria foi-se gradualmente constituindo a partir de *dados picturais fundamentais* que se reuniram em torno de uma “moldura teórica” contemplando a fenomenologia e a poesia da pintura.

algum esforço heurístico da parte do estudioso, porque essas relações envolvem-se numa continuidade de exposição que não chega a terminar-se e que se constitui ela mesma como processo. Será, portanto, infrutífero procurar uma simetria na apresentação das partes. Porque a primeira parte estará implicada na segunda e fará parte dela, enquanto a segunda parte abre para uma possível terceira. O que existe nesta exposição é, portanto, uma forma irregular e como que rizomática. Uma parte que abre para outra e está nela implicada, a outra parte que traz a primeira abre para uma nova e assim consecutivamente numa estrutura que se apresenta horizontal. O texto apresenta-se na pintura, integra-se nela, sendo que esta continua o texto, apresenta a seus conceitos, a sua execução.

Como tal, esta é uma tese teórico-prática, ou seja, apresenta-se constituída por dois tipos de desenvolvimento: um teórico, que analisa, desenvolve e expõe os conceitos aferidos na investigação, e um prático, de execução em *atelier* dos objetos pictóricos resultantes da investigação. A componente escrita da tese apresenta, por isso, dois desenvolvimentos escritos correspondentes a essas partes e que se apresentam como *desenvolvimento teórico* e *desenvolvimento prático*. O *desenvolvimento teórico* tem o cuidado de apresentar os resultados da investigação teórica sobre o “campo” definido como objeto de estudo. Não apresenta, portanto, uma metodologia prévia mas aquilo que se foi definindo como percurso da investigação: informação relevante, isolamento, caracterização e desenvolvimento dos conceitos que estão implicados na experimentação em *atelier*, exposta posteriormente no *desenvolvimento prático*. Apresenta-se aqui o *desenvolvimento teórico* como forma final do que passou por critérios de seleção e de relação que seguem a relevância e a revelação dos conceitos à luz do objeto de criação. No fundo, esses critérios que se apresentam no *desenvolvimento teórico* foram selecionados tendo em consideração a capacidade de serem operáveis e servirem um processo criador que desse origem aos objetos pictóricos inseridos nos sistemas criativos que o *desenvolvimento prático* expõe.

É por isso que o *desenvolvimento teórico* se apresenta na primeira parte<sup>7</sup> (A. A Presença) como um estudo sobre uma *fenomenologia da pintura*. O que este pretende é sugerir como funciona a visão fenomenológica da pintura e o seu sistema criativo. Este *desenvolvimento* parte da fenomenologia de Merleau-Ponty e da pintura de Cézanne para expor, com clareza, como se pode observar a pintura desde um ponto de vista da fenomenologia. Esta fenomenologia vai buscar à filosofia e à pintura um modelo perceptivo que se reverte num processo de observação e criatividade e apresentando conceitos que aqui são inovadores, como “natureza”, “realização”, “expressão”, “sentir”,

---

<sup>7</sup> A organização por partes segue também a teoria obtida a partir do cruzamento entre dados teóricos e dados pictóricos. Assim, as partes tratam das duas ideias fundamentais, *Presença* e *Figura* e correspondem a critérios no tratamento de dados, ou seja, a sínteses integradoras de categorias e propriedades (ou o que aqui chamo de noções), expostas em cada um dos subcapítulos compõem os capítulos respectivos (“A «textura do Ser»” e “O Campo Fenomenal” para a parte A *Presença: Fenomenologia*; “Fra Angelico e Rilke: O Aberto” e “O Espaço Poético em Ticiano” para a parte A *Figura: Poesia*). Corresponde a organização em partes ao que Glaser e Strauss afirmam acerca da seleção e comparação de grupos: “O critério básico que governa a seleção de grupos de comparação para a descoberta da teoria é a sua relevância teórica para avançar categorias emergentes. (...) Este controle entre semelhanças e diferenças é vital para descobrir categorias e para desenvolver e relacionar as suas propriedades teóricas”, Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded...* (op. cit.), pp.49 e 55.

“medium”, “espaço”. Embora estejamos habituados a ouvir tais expressões, veremos aqui que, à luz de uma fenomenologia da pintura, eles se apresentam de outro modo e com outros valores ou sentido.

Sendo a fenomenologia, como é, uma filosofia sobre os sentidos e o corpo, adaptada a uma atividade criadora como é a pintura, ela pretende unir mais coesamente, o corpo à visão no processo de criação pictórica. Ou seja, os valores que uma fenomenologia da pintura apresenta são valores de ordem prática, valores que se aplicam diretamente no interior do próprio processo criador. O que eu aqui apresento é a *fenomenologia da pintura* como uma fenomenologia que reverte a favor da ação criativa e construtiva e que não se limita a uma mera observação quieta do objeto pictórico. Por isso ela envolve o corpo e o espaço numa unidade coesa, numa “textura” de sensações onde o valor da percepção se iguala ao valor da criação. A pintura “realiza”, diria Cézanne. Quer dizer, apresenta uma “atmosfera” onde se organizam as sensações entre a sua receção e a sua projeção. Nesta atmosfera ou “textura”, encontram-se misturados o campo pictórico e o literário, que se organizam e interpenetram e interrelacionam as suas “sensações”.

Esta fenomenologia da pintura é o que eu aqui chamo de *presença* da pintura, isto é, o nascer continuado da pintura, das suas sensações, dos seus fenómenos. A presença é, segundo Jean-Luc Nancy, “aquilo que não cessa de nascer”. A fenomenologia, aplicada à pintura, permite observá-la desde o ponto de vista dos seus fenómenos e sensações quando o pintor se une a ela numa mesma “textura”, numa mesma “atmosfera”. Permite assistir ao nascimento ou nascimentos da pintura, permite “senti-la” na sua proximidade sempre eminente, mas também sempre atraente. É o nascimento continuado do fenómeno ou fenómenos da pintura que é afinal a sua *presença*, que permite ao artista perceber nela uma “significação vital” e com isso, não deixe de manter com a pintura um diálogo sempre presente e constante.

Há, na verdade, uma passagem da ideia de pintura para a sua *presença*, isto é, um modo de a vermos aproximada, *aqui* onde estamos, envolvida connosco, num mesmo espaço, num mesmo mundo inesgotável, fonte de sensações e de fenómenos. Daqui que, ao enveredarmos por uma fenomenologia da pintura, estaremos a colocar-nos dentro de uma dimensão que é *abertura* à pintura. Na sua percepção, estamos num lugar de atenção, de espera, de recetividade. Abrimo-nos, portanto, ao Ser da pintura.

Com o fenómeno de *abertura* à pintura colocamo-nos no centro da sua presença, isto é, do seu nascer ininterrupto e continuado. Colocamo-nos também face aos fenómenos da pintura, comportando isto, tudo o que acontece dentro do *atelier* enquanto decorre o tempo da sua ação. Dentro do *atelier*, ou seja, no espaço onde a ação acontece. Os fenómenos que aí decorrem descrevem-se como “sensações” da pintura e estas “sensações” são, propriamente, a matéria da pintura. Mas as “sensações da pintura” são aqui as “sensações pictóricas” e as “sensações literárias”. Matéria da pintura é uma designação que abrange os dois domínios num único campo fenomenal da pintura. Assim, o espaço do *atelier*, enquanto lugar do evento da pintura é o espaço que liga as sensações, que as põe em relação e se insere no interior da pintura. O espaço do *atelier* liga o que nasce da pintura e da sua matéria ao corpo do pintor e é também o que devolve à pintura, por via do corpo, o que o pintor dela percebe, numa circularidade própria e próxima de *abertura à pintura*. A percepção, tomada dentro de uma fenomenologia da pintura, é uma atividade criadora e não uma atividade meramente

contemplativa. Ela leva em consideração que o tempo e o ritmo, o espaço e o *medium* da pintura são elementos que compõem a pintura ao porem em relação os fenômenos eminentes e correspondentes. A percepção é como que o movimento da pintura.

Mas se esta primeira parte (A. *A Presença*) se caracteriza por uma fenomenologia da pintura que tenta pôr em relação as “sensações” da pintura, se ela existe enquanto abertura e proximidade à pintura e à sua matéria, houve ainda a necessidade de uma segunda caracterização que continuasse esta primeira porque as relações entre pintura e literatura são prolongadas para além do movimento de aproximação à pintura, num *movimento de continuidade* que nos mantém na periferia da pintura mas ligados a ela. Observada desde a periferia, mesmo durante o ato criador, a pintura mantém-nos suspensos. Abre-se a um movimento contínuo que se prolonga, que a antecede e a sucede, abre-se à sua interpretação e caracterização, porque a pintura procura colocar-nos também dentro do jogo de relações que ela mesma cria, relações que aí despontam e a prolongam no espaço e no tempo. Neste segundo movimento, nesta periferia da pintura em que nos colocamos, ela envolve-nos também, mas ao que nos obriga é à sua caracterização, contextualização, e referência poética própria e singular. Já não é apenas *abertura* porque nos coloca no espaço maior da sua caracterização que é, propriamente, *o lugar do aberto* da pintura. Apelando-nos para a sua caracterização, a pintura evidencia-se como o que é distinto do que a envolve, apresenta o seu contexto de distinção, a sua evidência e a sua singularidade.

Senti, portanto, a necessidade de uma contextualização deste segundo movimento da pintura numa segunda parte (B. *A Figura*). A *Figura* foi o contexto que se tornou evidente ao longo da investigação como caracterizador da pintura na sua distinção, isto é, na sua periferia. Ela continua uma fenomenologia da pintura que se faz através da apresentação fenomenológica da sua matéria, i. e., das suas sensações. Mas o conceito de *Figura* ultrapassa a fenomenologia da pintura para se inserir na sua poética. Por isso a *figura* extravasa a dimensão de proximidade ao quadro apresentando-se como continuidade da sensação da pintura, como tom que dela se depreende, que se perpetua na pintura e para além desta.

A *figura* da pintura é, de acordo com o estudo de Didi-Huberman sobre Fra Angelico, não o que se destaca do fundo da pintura ou o que se recorta contra esse fundo, não a forma absolutamente definida pelo seu contorno, mas o próprio fundo que vem à superfície, ou o lugar especial do fundo que se distingue, na sua estranheza ou dissemelhança, da representação reconhecível na pintura. A *figura* no sentido medieval, que era originalmente um sentido de exegese dos textos sagrados, é o informe do fundo que se revela como lugar especial de “conversão visual” ou de conversão pelo olhar. Lugar informe, portanto, ou o valor do fundo que passa além da superfície da pintura recolocando o observador ou reconfigurando-o perante a pintura, o que me pareceu de uma absoluta e essencial modernidade da pintura. Uma poética moderna e atual da pintura cuja mecânica procurei caracterizar e praticar na minha pintura: a *figura* é sinónima de deslocação na pintura.

Mas como tom poético da pintura, como tom que se perpetua na pintura para além dela, como movimento de continuidade da pintura, a *figura* é como que uma *intensidade da apresentação*, um movimento que nos abre igualmente para um imemorial da pintura, isto é, para aquilo que nos transporta a algo mais do que está ali quando para

a pintura olhamos. A *figura* une-se à *presença* da pintura e prolonga-a, reafirma-a bem como à sua capacidade de ser presencial, intensiva, contínua. Envolve a matéria num tom poético, é como que a visão de conjunto da pintura, de todas as suas possibilidades, de toda a sua evidência. Mostra, portanto, não apenas o seu lado visível como o seu lado invisível, poético, dissemelhante e característico, o seu *lugar aberto*.

A mecânica da *Presença* e da *Figura* serve também a um entendimento de uma pintura que não se quer estática, imóvel. Uma pintura que subtrai ao quadro a sua imobilidade e lhe acrescenta movimento. A *fenomenologia e a poesia da pintura*, que se apresentam na sua *presença* e na sua *figura* são, de facto, aquilo que eu entendo como o próprio *movimento da pintura*. Na *presença* um movimento amplo de *abertura* ao espaço da pintura e aos seus fenómenos, na *figura*, um movimento total no *aberto* do espaço poético da pintura: movimentos que procurei desenvolver e aplicar na pintura neste segundo momento de investigação mas movimentos que se cruzam e se imiscuem um no outro. Existe como que um *movimento total* da *figura* que é movimento realizado que acolhe como que um *movimento pleno* da *presença* que é movimento de realização. Quais as características de cada um desses movimentos, foi o que procurei desenvolver em teoria nesta tese, numa parte (desenvolvimento teórico) e aplicar ou desenvolver na prática, noutra parte (desenvolvimento prático).

As duas ideias de movimento de *abertura* e de movimento *no aberto* da pintura são ensaiadas no *desenvolvimento prático*. Aqui apresentam-se três capítulos que correspondem à criação artística de três séries distintas. Estas séries experimentam a possibilidade de se poder articular a *presença da pintura* e a *figura da pintura* respetivamente nas séries “A Construção de Paterson” e “O Banho de Diana”. Neste *desenvolvimento prático* do processo de criação pictural tentei expor aquilo que foi a prática da criação pictural em *atelier* que teve por motivação fundamental a investigação teórica e prática que se foi fazendo a par e passo. Por isso, o texto que aqui se apresenta torna-se por vezes documental porque penso ser importante a *referência e descrição* dos momentos especiais da criação que se mostraram relevantes para o todo o processo<sup>8</sup>. Deste modo refere-se frequentemente pinturas particulares quando estas se tornaram exemplares ou paradigmáticas da criação da série e porque a descrição dos momentos da sua criação servem para mostrar a atmosfera geral de criação de cada uma das séries.

Mas se por um lado verificamos um paralelismo entre as ideias de *presença* e de *figura* com estas duas séries por outro esse paralelismo deixa estas ideias como que em suspenso, isoladas cada uma na sua série e no seu modelo de criação. Desta forma pretendi uma exposição clara do modo como cada uma pode funcionar. Por outro

---

<sup>8</sup> Poderíamos reportar este momento ao da *theoretical sampling* que Glaser e Strauss avançam em *Grounded Theory*: “*Theoretical sampling* é o processo de colecionar dados para gerar teoria pelo qual o analista coleciona, codifica e analisa conjuntamente os seus dados e decide que dados colecionar seguidamente e onde encontrá-los, de modo a desenvolver a sua teoria à medida que esta emerge. (...) O sociólogo deve ser suficientemente *teoricamente sensível* e formular uma teoria à medida que esta emerge dos dados. (...) O nossos critérios são os de *propósito e relevância teórica* – não de circunstância estrutural”, Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded...* (op. cit.), pp. 45-8. Assim foram os casos que me pareceram ganhar mais *relevância* que incluí nos capítulos respetivos. Também usei este método para a seleção final das obras criadas na investigação, ou seja, o que aqui se mostra é uma seleção do que me pareceu mais *relevante* ou daquilo que me pareceu *propósito* de cada série.



lado, na globalidade da investigação as séries constituem-se sistemas construindo um único processo. E não se dividindo este *processo* único em duas componentes isoladas como são até aqui a *presença* e a *figura*, tentei reunir estas duas num sistema em que funcionassem *em conjunto*. Assim surgiu a terceira série “Hipnosis” onde se ensaia a compreensão de uma articulação entre as duas ideias. Em “Hipnosis” verificamos que a presença não funciona sem a figura e vice-versa. É o próprio processo de criação pictural que o determina. Desta forma, podemos observar novas abordagens às séries anteriormente apresentadas, sabendo agora que a fenomenologia não se separa da poesia no processo de criação pictural.

Assim, a pintura foi sempre o centro da investigação. A pintura está sempre presente mesmo que refletida na pintura de outros, em casos exemplares e paradigmáticos. A teoria foi sempre desenvolvida a par da prática e até mesmo subsidiária da prática. Mas mesmo que apenas coincidentes no tempo, a teoria e a prática juntas num mesmo método fenomenológico, tornam-se indissociáveis: os fenómenos literários (ideias filosóficas e poéticas) surgem ao mesmo tempo que os fenómenos pictóricos (acontecimentos, matérias e materiais), não lhes sendo prévios. De facto, a fundação da teoria existe na exequibilidade da prática e é esta relação de intimidade entre uma e outra que espero elucidar com esta apresentação.

O desenvolvimento prático surgiu desde o primeiro momento a par da investigação teórica, como disse. Mas os objetos de pintura, que foram produzidos sem ordem aparente numa primeira fase, puderam posteriormente ser lidos sob orientação de tons particulares que os caracterizavam<sup>9</sup>: o que deu origem a três séries distintas nas quais se desenrolam três sistemas de investigação correspondentes. O método usado continua a fenomenologia da pintura, ou melhor, a pintura prolonga a fenomenologia, mas usa-se agora também da orientação de um tom poético essencial a cada uma das séries, ou seja, de uma metodologia que usa a poesia como orientadora da estrutura do sistema em cada uma das séries. A exposição da procura do tom ou conteúdo poético, ou de um ensaio sobre os *tons poéticos* da pintura pode ser observado no trabalho contínuo e ininterrupto de que resultaram as pinturas que excedem as séries e cujo desenvolvimento teórico se apresenta em anexo (“A Poesia da Pintura”). No sentido das relações entre pintura e literatura, enquanto fundo permanente e recorrente desta tese, o desenvolvimento prático procura dar a ver como a prática da pintura se influenciou na teoria da pintura, mas como processo continuado, ou seja, sem distinção entre o fim da teoria e o começo da prática. A apresentação do texto sobre a procura de tons poéticos para as pinturas é importante para mostrar a importância da teoria na consecução prática das ideias e da investigação e assim no desenvolvimento de todo o processo de criação pictural.

---

<sup>9</sup> Existe aqui um cruzamento entre os dois momentos da investigação e os grupos (as séries) que se distinguiram em *propósito* e *relevância* e que seguem o momento de investigação da clarificação da teoria a partir da “coleção de dados”. Glaser e Strauss explicam este momento de investigação do seguinte modo: “Não é muito difícil comparar tanto quanto quarenta grupos fundamentando-se num conjunto definido de categorias e hipóteses. Estes grupos podem ser estudados um de cada vez ou um certo número pode ser estudado simultaneamente. Também podem ser estudados numa sucessão rápida, de modo a confirmar hipóteses maiores antes que muita teoria seja construída em torno deles. (...) A *theoretical sampling* reduz a massa de dados que de outro modo seria colecionada em qualquer dos grupos”, Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded...* (op. cit.), p. 70.



## **6. Desenvolvimento Teórico**

## Desenvolvimento Teórico: Introdução

O desenvolvimento teórico corresponde à teoria que acompanha a criação dos objetos pictóricos. Esta é, mais do que uma estrutura, um contexto dentro do qual encontramos as ideias que alimentam a criação pictural. A teoria segue aqui uma ordem temporal de coincidência com a prática. Não pode portanto pensar-se que a teoria vem antes da prática. A apresentação de um desenvolvimento teórico que vem antes de um desenvolvimento prático na arrumação do texto da tese tem apenas a função de expor as ideias que se reuniram em torno da criação e que influíram na criação de modo direto. Apresentando a parte teórica antes da parte prática temos assim, como efeito, a apresentação do culminar da investigação nos objetos criados. Esta será uma ordem natural à apresentação coerente em qualquer modelo de investigação. Mas este formato tem ainda mais a função de dar a ver um modelo para a interpretação das obras, descortinando ao estudante aquilo que permitiu ao artista e investigador chegar a tais resultados. Por isso, esta ordem mostra que esses objetos não são criados *ex nihilo*, mas têm a sua causa na investigação teórica desenvolvida *em paralelo* à investigação prática, em *atelier*.

Esta primeira parte encontra-se dividida em duas secções, *A Presença* e *A Figura*, sendo que a primeira trata da motivação filosófica da pintura e a segunda da sua motivação poética. O cuidado na investigação das ideias e da sua arrumação em formato de tese tentou ultrapassar a dificuldade de articulação entre os diferentes mundos da filosofia fenomenológica e da figuração da pintura. Esta apresentação pode, portanto, por vezes, mostrar-se exaustiva e numerosa, mas mostra a possibilidade de uma articulação que se quis eficaz entre as ideias e a prática. Expõe ideias que são numeradas, devidamente fundamentadas e rigorosamente apresentadas, e que uma vez isoladas, se transformarão em dados reconhecíveis e operativos para uma devida e eficaz utilização em prática de *atelier*. De qualquer modo, apesar de uma almejada cientificidade na aplicação das ideias, estas não podem ver-se com a austeridade de conceitos operativos sem mais, quer dizer, não são conceitos rígidos de que a técnica se apropria e traduz automaticamente na prática, a par e passo. De acordo com os mundos da *presença* e da *figura*, é a própria definição de conceito que é posta em causa, sendo preferível referir-se-lhes como *ideias*, como qualquer coisa que se agrupa idealmente em torno de um centro que se pensa, que brilha desde o seu interior e que permanece como invariável no meio de todas as variações que o atravessam ou de que é passível ser atravessado. Ou seja, essas *ideias* existem num contexto de “textura” sendo obrigatoriamente relacionáveis com todas as outras ideias que se apresentam *paralelamente*.

Por um lado, foi esta descoberta da inter-relação das ideias como parte do processo criativo que me levou a procurar a fenomenologia e a poesia. Porque embora só a pri-

meira possa ser apelidada de disciplina (filosófica), quando a segunda é mais frequentemente denominada como *medium*, a ambas pertence essa relativa abertura que faz com que os conceitos se tornem menos rígidos, isto é, se tornem verdadeiras *ideias* que iluminam os limites desde dentro irradiando e contagiando com a sua luz todas as ideias irmanadas. Formam assim verdadeiras texturas de significação e são operáveis em autênticos sistemas de criação. As ideias contagiam a pintura, porque também a pintura está apta a recebê-las, não ilustrando-as, mas transformando-se com elas. E as disciplinas da fenomenologia e da poesia podem permitir-se o serem suficientemente permeáveis e maleáveis para se poderem inter-relacionar com um campo à primeira vista tão distinto como o da pintura, que normalmente pouco tem que ver com a escrita e que tradicionalmente adotou a literatura para a ilustrar e ser-lhe subserviente.

Por isso podemos retirar destas secções, *A Presença* e *A Figura*, o entendimento de que as ideias se ligam à pintura de forma a conferir-lhe um movimento particular conforme ela seja observada desde um ponto de vista fenomenológico ou poético. Ou seja, durante a secção *A Presença* compreendemos que é um movimento de *abertura* que a pintura adota, enquanto na secção *A Figura*, é já um movimento no *aberto* da pintura. Porque aquilo a que a pintura abre é à sua *presença*, à sua fenomenologia, à sua tendência material quando é a matéria a suscitar os fenómenos que na pintura sentimos, enquanto a convivência no *aberto* da pintura é a convivência na sua *figura*, isto é, no momento do pressentimento da sua significação e da nossa conversão a essa significação, um movimento que é necessariamente poético.

Por isso na secção *A Presença* se fala tanto de “sensações” e de “atmosfera”, porque o importante aqui é não dar demasiado rigor a algo que não o comporta. Para que as ideias vivam, para que sejam permeáveis umas às outras, para que se inter-relacionem, é necessário que sejam apenas, em si mesmas, indefinidas, que sejam, mais do que definidas, *presentes*. É esta *presença* que as ideias partilham, na comunidade da obra, com a presença fenomenal da pintura. É a ideia das conexões entre as ideias, na teoria e na prática, que está na própria origem da definição de fenomenologia. Existe, neste sentido, um dar-se dos fenómenos, que dão a ver a fenomenologia como filosofia do existente e, compreenda-se aqui, a pintura como sendo esse campo de existência. Tratando a fenomenologia do que existe e a pintura sendo aquilo que existe, então uma relação interpretativa entre as duas pode dar-se porque ambas se reduziram àquilo que é, como dados efetivos autênticos: “Importará realçar os diferentes modos do genuíno dar-se – respetivamente –, a constituição de diferentes modos da objetividade e suas relações recíprocas: o dar-se da *cogitatio*, o dar-se da *cogitatio* que sobrevive na recordação fresca, o dar-se da unidade fenoménica que dura no rio fenomenal, o dar-se da sua mutação, o dar-se da coisa na percepção «externa», o dar-se das diversas formas da fantasia e da rememoração bem como o dar-se das múltiplas percepções e outras representações *que se unificam sinteticamente nas conexões correspondentes*”<sup>10</sup>. Neste fluir de fenómenos que correspondem às múltiplas percepções que deles temos, a síntese significativa de um mundo do qual os fenómenos nascem só se encontra na apresentação de uma textura de conexões que entre os fenómenos é criada. Mas esta “textura” existe apenas como algo que abre para a sua *presença*, isto é, ela faz-nos ver como os fenómenos estão em constante nascimento, constantemente

---

<sup>10</sup> Husserl, Edmund - *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008 (1947), p.103.

te a “dar-se” em percepções múltiplas, ainda mais no caso da pintura dos autores aqui referenciados: Cézanne, Nicholson, Hofmann, Riopelle, Picasso, Phoebe Unwin, etc.

A noção de *presença* como índice de fenómenos é própria da fenomenologia. Husserl chega mesmo a falar de uma autopresentação: “ (...) ver, apreender o que se dá a si mesmo – contanto que haja, justamente, um ver real, uma real autopresentação no sentido mais estrito, e não outro dado que visa algo que não se dá – é algo de último. É o absolutamente compreensível por si mesmo”<sup>11</sup>. Esta noção tornou-se, compreensivelmente, uma noção essencialmente moderna e atual, uma vez que ela nomeia algo para o qual não existe definição possível, algo que nos chega como um chegar continuado, constantemente perceptível, inesgotável na sua fonte, ilimitado na sua essência e na sua significação. Jean-Luc Nancy, por exemplo, define a *presença* como “o que nasce, e o que não cessa de nascer”. E “«nascer» é antes transformar, transportar e extasiar todas as determinações”<sup>12</sup>. Tal indefinição no conceito de *presença* não deve reter-nos mas devemos encará-la como *essencial* à compreensão da fenomenologia particular que esta tese pretende apresentar e que é uma fenomenologia da pintura.

Esta indefinição corresponde também, mais exatamente, à ideia de pintura que aqui se apresenta: pintura inserida num campo fenomenal que é a textura do espaço do *atelier*, a indefinição dos limites da tela, o envolvimento do corpo como ligação entre espaço envolvente e espaço da pintura. A pintura é aqui apresentada como um “evento”, não se define espacialmente, não possui os tradicionais limites físicos da tela, mas é todo o espaço do *atelier* que é o espaço fenomenal da pintura. A pintura é abertura nesse espaço, é nesse espaço que se dá a *presença* da pintura. A partir do momento em que definirmos absolutamente o que é a *presença*, que é movimento que nasce a partir da sua própria indefinição, então a *presença* acaba, sufoca, morre. Seria como delimitar a ideia pelo conceito, ela deixaria de irradiar, de ser em conexão com outras e definiria, isolada, morrendo sem brilho.

Esta ideia adequa-se bem à ideia de pintura, não apenas ao seu processo de criação, mas também daquilo que observamos em cada quadro isolado: um nascimento constante, um fluir de fenómenos, um despontar das múltiplas percepções que temos da sua matéria, uma presença que constantemente se dá, vindo até nós, abrindo-se a nós constantemente, passando por nós, “autopresentando-se” e, por isso mesmo, chamando a si ininterruptamente, interminavelmente.

Assim esta secção divide-se em dois capítulos, “A Textura do Ser” e “O Campo Fenomenal”. O primeiro capítulo apresenta a fenomenologia da pintura através da definição de Merleau-Ponty da pintura moderna como sendo uma “textura do Ser”. As ideias reunidas e apresentadas em cada um dos subcapítulos relacionam-se com esta definição de Merleau-Ponty como estando implícitas nela. Ou seja, é “textura do Ser”, de um ponto de vista fenomenológico-existencial, a própria “textura” que a pintura apresenta. Como se verá, não me refiro à textura da matéria à superfície da tela embora esta possa estar incluída como aspeto da pintura, mas à “textura” da pintura como tecido de ideias que circulam na atmosfera da pintura e que influem na percepção que dela temos. Assim, ideias como “natureza”, “expressão”, “sentir”, estão relacionadas com a

---

<sup>11</sup> Husserl, Edmund - *A Ideia...* (op. cit), p.75.

<sup>12</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993, p.2. V. p.134 desta tese.

pintura no ato da sua percepção que é, na realidade, um “receber e projetar” simultâneo das sensações. A ideia de matéria está aqui implícita como aquilo de que a pintura é feita, e é compreendida num sentido alargado, na medida em que não há uma escolha prévia de materiais, suportes e soluções, mas é toda a matéria que se conjuga nessa “textura” como suporte de sensações. Por isso, e porque é uma secção do texto que pretende apresentar a teoria da pintura, o que se apresentam são ideias e não preceitos técnicos nem receitas para um uso oficial da pintura. O que se pretende é apresentar a pintura como um evento e a sua “textura” como atmosfera da pintura em contexto de *atelier*. Por isso, o segundo capítulo, “O Campo Fenomenal” expõe o contexto fenomenológico da vida no *atelier*. As ideias presentes pretendem subtrair a pintura ao seu lugar isolado, recortado pelas dimensões da tela e expandi-la a todo o espaço que é vivido pelo pintor. Assim, a pintura é apresentada como fazendo parte de um “campo” onde se dão os seus fenómenos. Ideias como as de “corpo”, “visão”, “tempo e ritmo” são elementos de ligação e de conexão entre dados vividos no espaço onde se pinta. São elementos ou noções que permitem ao pintor situar-se perante o fluxo de fenómenos que a pintura faz nascer. O que se verifica é que há uma continuidade extensiva e intensiva da pintura ao espaço que a acolhe e de novo, do espaço que influi sobre a pintura. O corpo não é percebido aí como algo distinto do que o rodeia, mas como algo que se empenha na presença e no evento da pintura.

A pintura é, portanto, considerada no sentido alargado de uma “experiência vital” na qual o pintor está naturalmente inserido. Ele está mergulhado nessa atmosfera onde a pintura nasce e é percebida, isto é, onde ela está *presente*. E essa atmosfera é unidade ilimitada do corpo do pintor e do espaço do *atelier*. Esta experiência do “campo fenomenal” da pintura, bem como da sua “textura”, são fundamentadas na bibliografia e, frequentemente, em citações de pintores que, de algum modo, experimentaram as ideias apresentadas em cada um dos subcapítulos e que as expõem de forma direta e eficaz usando a própria linguagem de *atelier* que cada artista (ou não) compreenderá. Cada ideia reflete a outra e compreender-se-á que a ordem de apresentação não é de importância e tenta mesmo escapar-se a uma certa sequencialidade. As ideias aqui apresentadas devem ser livremente *postas em relação*, não se podendo afirmar que a “natureza” vem antes do “corpo”, por exemplo. Compreender-se-á, naturalmente, que o “corpo” compreende a “natureza” ou que a “natureza” envolve o “corpo”. É, assim, o próprio texto que se apresenta como exercício heurístico. O que se ajusta ao próprio funcionamento conectivo da fenomenologia.

Mas se a primeira secção contextualiza a vivência do *atelier*, a segunda secção, *A Figura*, pretende apresentar a pintura como elemento denotativo, isto é, que se compreende como tal, objeto pictórico e não objeto de uso. A pintura existe no *atelier* mas como objeto visado, ou melhor, para usar uma definição que eu adianto nesta tese, a pintura é “pressentida” no *atelier*, como algo que nos atrai (e não apenas nasce) e como objeto de significação poética. A *figura*, tal como aqui se compreende, é o momento da “*conversão*” do objeto experimentado pela sua fenomenologia para o objeto experimentado pela sua significação, isto é, pela sua *poesia própria*. Toda esta secção, por vezes exaustiva, pretende a delimitação de um movimento ou de uma transição entre o objeto neutro ou a-significante para o objeto revelador e significativo, mesmo que essa significação não seja clara ou esteja em suspenso. E porque, falando de pintura, as significações nunca são estanques, porque elas podem passar

por ser outra coisa além daquilo que elas *pretendem* significar, o movimento de “conversão visual” em que a pintura ganha a sua *configuração* é um movimento apenas pressentido, um movimento que segue a pintura e que quando muito a visa para lhe receber o sentido. Por isso, a unidade da *figura* não é o traçado linear de qualquer forma no quadro. Porque a figura se compõe na indistinção entre forma e fundo, ou porque ela é o fundo que vem à superfície, essa unidade é como que uma caracterização temática ou um tom poético que a pintura ganha, sem dúvida a sua capacidade de nos (*co*) *mover* com ela.

Por isso, nesta secção, pretende-se um tratamento da pintura como lugar que desloca o olhar do observador. O poder da *figura* que aqui se apresenta não é o poder de referência às coisas conhecidas e estanques, aos corpos reconhecíveis e superficiais, mas o poder de envolver o observador numa profundidade própria da pintura, no seu *sentido figurado*. Não é, também, a metáfora. O seu sentido poético (tanto quanto possa haver uma poesia da pintura) é a própria capacidade movente da *figura* dentro do universo das metáforas. A metáfora, como estruturadora da poesia, não nos convém quando falamos de poesia da pintura, porque a metáfora não se escapa à linha de referências e significações tangíveis do universo poético e porque a pintura é um movimento que se pressente, mais do que se referencia. Dito de outro modo, a *figura* situa-se entre metáfora e metáfora e não pertence a nenhuma destas. É deslocação entre uma e outra, e não identificação com uma e com outra. O que compreende um paralelismo entre universo metafórico poético e o universo metafórico pictórico é que em ambas encontramos uma rede de referências metafóricas ou a capacidade de as identificar como pertencentes a um ou outro universo. Mas o que existe de comum entre a poesia e a pintura, na *presença da figura*, é bem mais a possibilidade de nos deslocarmos entre metáforas, como que inseridos num movimento contínuo de significação do poema ou da pintura.

Por isso, esta secção trata do espaço imaterial da pintura. E foi tendo esta ideia em mente que me virei para a pintura antiga, a de Fra Angelico e a de Ticiano. Porque tratando do espaço imaterial da pintura, compreende-se que as mesmas leis sejam apresentadas intemporalmente, isto é, que a pintura apresente, em todas as épocas, este elemento poético que se apresenta como a sua *figura*. É claro que tanto o estudo de Didi-Huberman sobre Fra Angelico, como a observação direta da pintura de Ticiano, foram fortes incentivos à compreensão da ideia de *figura*, bem como o exercício da pintura em *atelier*, que me ajudou gradualmente a compreender a *figura* própria de cada quadro, isto é, a sua tonalidade poética particular. Naquele estudo, Didi-Huberman apresenta a *figura*, tal como Fra Angelico a apresentava, como movimento exegético ou até mesmo como “invenção exegética”<sup>13</sup>, isto é, uma extração do sentido figurado do texto bíblico. Mas este movimento de exegese foi incluído na pintura por Angelico, porque em certas zonas especiais do quadro, ele incluía elementos “abstratos” que servem à estranheza e, assim, à dissemelhança e à distinção. São zonas de translação, de deslocação entre o material apresentado e o imaterial que se pressente. São, portanto, zonas com movimento real que envolve o observador (pintor ou não) e o transporta na direção da significação oculta da pintura. Por isso há algo da própria pintura que a distingue no movimento da sua significação e que a torna pintura, sobretudo.

---

<sup>13</sup> V. pp.98-101 desta tese.



O primeiro capítulo trata da *figura* interpretada a partir do estudo de Didi-Huberman, ou seja, como sinal de translação entre a aparência e a verdade. Mas também como força que passa para além da forma e aqui, seguindo Nancy em *The Ground of the Image*. Para Nancy, “uma força é, precisamente, não uma forma”. O que Nancy procura é, justamente, aquilo que na imagem é o seu sinal de distinção, a sua força que se mostra como imagem para a qual somos atraídos. “É o que não se mostra a si mesmo mas antes se reúne a si mesmo em si mesmo, a força esticada neste lado das formas e para além delas, mas não como outra forma obscura: antes como o outro das formas. É o íntimo e a sua paixão, distinta de toda a representação. É uma matéria, então, de agarrar a paixão da imagem, o poder do seu estigma ou da sua distração”<sup>14</sup>. Numa palavra, aquilo que torna a imagem “distinta”. Compreendida em contexto de *atelier*, é aquilo que nos prende à pintura, à sua imagem, à sua significação oculta, à sua poesia. Daí que eu tenha continuado, neste capítulo, o estudo da pintura da *figura* em Fra Angelico, com o estudo das figuras poéticas de Rainer Maria Rilke. Não só porque havia necessidade de aprofundar uma investigação sobre a poesia da pintura com um estudo sobre poesia, mas também porque, nas várias leituras que fiz Rilke surgiu como um precursor da tradição secular das *figurae*, ou seja, da *figura* como “o próprio fenómeno do movimento”. Em Rilke as figuras poéticas assemelham-se às *figuras* da pintura porque elas são imagens que se prolongam em determinada passagem do poema, tendo isto em comum com a pintura: que as imagens prolongam-se enquanto movimento (poético) da obra. Tal como as *figuras* de Angelico, elas pretendem uma “conversão espiritual” que leve o poeta àquilo que ele chama de “o Aberto” ou o “espaço puro”, isto é, o espaço ilimitado, no qual projetamos o nosso íntimo. É o espaço contínuo onde o íntimo se torna exterior, se une com o exterior. E é, também, e aqui também ele tem algo em comum com a pintura, o lugar onde o visível se faz invisível e onde se dá a ver o invisível.

Na prática, a figura é aquilo que nos envolve na construção da imagem pintada. É aquilo que nos prende, que nos agarra, onde sentimos a eminência da sua significação. Foi por isso, também, que eu me voltei para Ticiano, no segundo capítulo. Porque Ticiano é o primeiro a desenvolver um “espaço figurativo” próprio e pessoal e nesse espaço, a construir materialmente, com a matéria pictórica, todo o quadro como *figura*. Em Ticiano, o que observamos é a aplicação de uma série de ideias que ele desenvolveu por si ou que foram ditadas pelo amigo Aretino, para desenvolver um espaço sistemático onde o invisível da poesia passasse à visibilidade. Ticiano fez mais do que ilustrar as cenas de Ovídio nas suas *poesie*. Aqui ele acrescentou algo mais, a matéria colorida, para desenvolver um espaço de *caracterização temática* da pintura, onde pudesse deambular nesse limiar que vai da cor ao gesto. Este limiar não é uma pintura gestual absoluta, mas uma zona onde Ticiano desenvolve a *figura poética* do quadro pelo sentido do toque, da matéria que toca a tela. Ticiano costumava, afinal, retocar o quadro com os seus dedos, como diz Boschini. Este sentido do toque percebi-o ao olhar para as suas *Dianas*: uma força contida, controlada no seu limite, prestes a irromper as formas, exagerando dentro dos limites do aceitável, unindo-se ao irreal da cor numa unidade que eu só pude chamar de poética: o imaterial da poesia brotando da matéria.

---

<sup>14</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005, p.3.

O desenvolvimento teórico apresenta, em todas as suas componentes, as ideias ou noções que são denominadas como título de cada um dos subcapítulos e que devem ser entendidas em conjunto, como unidade dentro da qual as subunidades se ligam entre si, se relacionam, ou se conectam. A sua apresentação distinta, arrumada no contexto da *presença* ou da *figura*, pretende apenas tornar clara a sua composição múltipla e o seu modo de operar. Deve ter-se presente que todas estas noções influíram na ação da pintura porque elas constituem o contexto da pintura que esta tese apresenta. Uma pintura fenomenológica, uma pintura poética.

## **A. A *Presença*: Fenomenologia**

## Presença

### a) A “Textura do Ser”

#### 1. A Natureza

Em algum momento entre 1896 e 1904<sup>15</sup>, Cézanne declarava do seguinte modo a sua maneira de captar a *Natureza* ou o *motivo*:

“O meu motivo, você compreende (Cézanne alarga as mãos de dedos estendidos, aproxima-os uns dos outros devagar, une-os, entrelaça-os convulsivamente), é aquilo que tenho de agarrar. Quando lhe passo muito acima ou muito abaixo, então tudo está perdido. Não pode haver uma única malha frouxa, um único buraco, através do qual a verdade se escapa. Dirijo o processo de Realização sobre *toda* a minha tela, em todas as partes ao mesmo tempo. *Relaciono tudo entre si*, num só esforço, de uma só vez. Tudo quanto vemos dispersa-se, foge, não acha? A Natureza é, na verdade, sempre a mesma, mas da sua aparência nada fica. A nossa arte deve emprestar-lhe a sublimidade da duração”<sup>16</sup>.

A ideia que se depreende desta citação sobre o seu processo de observação bem como aquela que figura à mente quando ele diz que “o artista não é senão um recetáculo de sensações, um cérebro, um aparelho registador”<sup>17</sup>, sugere-nos algo do método

---

<sup>15</sup> A data é difícil de precisar. Gasquet escreveu o seu *Cézanne* durante o inverno de 1912-13, sob a forma de diálogos nos quais, segundo Doran, em P.-M. Doran (ed. e org.) - *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, p.106. Gasquet “quis fazer de Cézanne aquilo que Platão fez de Sócrates” (Jaloux, Edmund, “Les saisons littéraires, 1896-1903”, Fribourg, Editions de la Librairie de l’Université, 1942) e os três diálogos intitulados “Aquilo que me disse...” “ (...) combinam o autêntico com o especulativo”. De facto, Doran comenta, em detrimento da autenticidade desses diálogos, as diversas fontes de onde são extraídas as citações que os constituem: “Assim, as citações são extraídas seja das *Souvenirs* de Bernard, seja do curto artigo de Maurice Denis, “Cézanne” (1907), seja das cartas de Cézanne a Camoin e ao próprio Gasquet, seja enfim de outras fontes (que são, por vezes, mas raramente mencionadas por Gasquet). O todo mistura-se de maneira inextrincável à sua versão aproximativa e muito pessoal do discurso de Cézanne, do qual o estilo empolado lembra fortemente o da sua própria obra *L’Art Vainqueur* (1919)”, Doran, P.-M., *Conversations...* (op. cit.), p.106.

<sup>16</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001, p.35, e para a consulta do original, v. Doran, P.-M. (ed. by) - *Conversations...* (op. cit), pp.108-9.

<sup>17</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.35.

de Cézanne, da sua *maneira* de *perceber* a natureza: como um tecido ou uma “*textura*” de sensações que ele pretende captar por via da pintura no todo da tela<sup>18</sup>.

A tela, quando usada na sua totalidade, sem dela se perder um centímetro quadrado da sua potencialidade de fixar o registo das sensações, é uma segunda natureza, uma nova *perspectiva artificialis* à primeira vista. Artificialidade do registo é o que se apresenta à primeira vista, aparentemente, ou seja, quando a arte de Cézanne é colocada lado a lado com os velhos mestres, mas artificialidade que não resulta do falso (não um falso substituto da natureza), mas de uma *nova natureza*, nem verdadeira nem falsa, antes profundamente vivida, uma forma de existência.

(Mais tarde, Albert Gleizes reafirmará, perentoriamente, a validade dessa nova natureza que a arte criou: “com a nossa nova forma, já não se trata de descrição ou de abstração, mas da *realidade concreta recriada*”<sup>19</sup>, entendendo então que descrição e abstração só se encontram em face da antiga natureza enquanto distâncias observadas em relação a ela e que se tratava, com o cubismo, de uma nova realidade. Por isso mesmo, para contornar semelhante *distância*, o Cubismo contava ainda com o modelo para a pintura. De facto, a relação de observação que encetava com o modelo era, como veremos, de ordem diferente porque incluía não uma observação frontal única e direta mas uma observação múltipla e simultânea, uma nova aproximação.)

Cézanne pressentiu essa *nova visão da natureza, essa nova realidade* e “realizou” esse pressentimento, foi o primeiro a concretizá-lo... porque a afirmação de Gleizes sobre a nova “realidade concreta e recriada” reflete já, na altura do Cubismo, uma tendência da arte, um movimento que foi Cézanne o primeiro a descobrir: que a pintura cria uma nova realidade, portanto, que ela devolve ao mundo (à realidade comum) aquilo que dele percebe ou sente, e que aquilo que percebe ou sente não é já uma mera cópia do real (à maneira do uso de uma *mimesis* universal, ditada por regras válidas para todos) mas um *ato de vontade*, um gesto criador, modificador da percepção do mundo que, quando “realizado” em pintura (objeto concreto cuja superfície pertence ao próprio mundo), modifica o mundo no qual se insere. É por isso que Cézanne afirmaria ainda a Gasquet:

“A arte é uma harmonia paralela à natureza. Que pensar desses imbecis que vos dizem: o pintor é sempre inferior à natureza! Ele é-lhe paralelo. Se ele não intervém voluntariamente... entenda-me bem. Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Ele deve fazer calar em si todas as vozes dos pré-juízos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Então, sobre a sua placa sensível, toda a paisagem se inscreverá. Para a fixar sobre a tela, a *exteriorizar*, o ofício intervirá seguidamente, mas o ofício respeitoso que, também ele, está pronto a obedecer, a traduzir inconscientemente, tanto ele sabe bem a sua língua, o texto que ele decifra, os dois

<sup>18</sup> O valor da tela expande-se pelo espaço à sua volta. A vivência do *atelier* é, neste sentido, uma verdadeira *textura de sensações*.

<sup>19</sup> Albert Gleizes cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit), p.125

textos paralelos, a natureza vista e a natureza sentida, aquela que está ali (ele mostrava a planície verde e azul) e a que está aqui (ele batia na testa). (...) A paisagem reflete-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu *objetivo-a, projeto-a, fixo-a sobre a minha tela*”<sup>20</sup>.

Depreendemos do acima exposto que para Cézanne, a percepção da Natureza divide-se em dois movimentos, completa-se numa *dualidade*: 1º ele recebe as impressões da natureza, ele regista-as (“o artista é um aparelho registador”); 2º ele objetiva-as, exteriorizando essas sensações, ele projeta-as. Depreendemos, igualmente (do que vai seguir-se) que em pintura ambos os movimentos são coincidentes e que *perceber* será o mesmo que “realizar”, isto é, registar (receber) e projetar (criar). Será na atmosfera combinada desses dois elementos que se concretizará aquilo que eu chamarei de expressão da presença, um misto de receção do mundo e de recriação do mundo, a construção de uma *nova natureza* ou dessa “realidade concreta realizada” de que falava Gleizes ou ainda essa “Textura do Ser” de que falava Merleau-Ponty<sup>21</sup>.

Várias vezes Cézanne afirma: “é à Natureza que eu volto sempre”, desculpando-se por estar sempre a falar da mesma coisa: a sua Natureza, o seu motivo. Este sentido de unidade da Natureza mesmo unindo os objetos mais díspares ou expressando-a através de pequenas pinceladas de diferentes cores é para Cézanne um *sentido de presença*. A Natureza não está nem na tela nem no motivo mas é unidade do motivo e da tela. Conjuga-se na fisicalidade e na percepção e *nasce* dentro desta circularidade. É uma *nova natureza*.

## 2. Expressão

Será então necessário, primeiro que tudo, definir o que é essa Natureza para Cézanne. Atentemos, para já, no seguinte diálogo entre Cézanne e Émile Bernard:

“Em 1904, ao longo de uma das nossas caminhadas nas redondezas de Aix, perguntei a Cézanne:

Que pensa dos Mestres?

São bons. Fui ao Louvre todas as manhãs quando estive em Paris; mas acabei por ligar-me mais à natureza do que eles. Temos de fazer a nossa própria visão.

Que quer dizer com isso?

Temos de construir uma ótica, de ver a natureza como ninguém antes de nós.

Não resultará isso numa visão demasiado pessoal, incompreensível aos outros homens? Afinal não é pintar, como falar? Quando eu falo eu uso a mesma linguagem que tu; entender-me-ias se eu tivesse criado uma nova, desconhecida? É com a linguagem comum que nós expressamos novas ideias. Talvez seja o único meio de as tornar válidas e aceitáveis.

Com ótica quero dizer uma visão lógica, ou seja, com nada do absurdo.

Mas onde baseia a sua ótica, mestre?

<sup>20</sup> Cézanne, cit. por Doran, P. - M. - *Conversations...* (op. cit.), pp.109-10.

<sup>21</sup> “Textura do Ser” é uma expressão de Merleau-Ponty a propósito da pintura moderna, que podemos encontrar em Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2002, p. 26.

Na natureza.

Que quer dizer com essa palavra? Trata-se da nossa natureza ou da natureza em si?

Trata-se das duas.

Sendo assim, concebe a arte como a união do universo e do individual?

Concebo-a como uma percepção pessoal. Situo esta percepção na sensação e peço à inteligência para a organizar numa obra (...) ”<sup>22</sup>.

Este diálogo expõe um problema característico da criação artística moderna (aqui retratado e abordado na sua vertente mais pictórica): despedindo-se de uma tradição figurativa que pretende captar, representar e copiar (pela *mimesis*) o que se vê em obra, a arte moderna (e especialmente a pintura) tenta responder a uma nova interrogação: *onde* se situa, mais exatamente, *aquilo que se vê*<sup>23</sup>? Se a produção pictórica moderna se afasta da reprodução exata dos objetos (o que faz da arte moderna um movimento que se afasta, todo ele, do sentido de exatidão), então aquilo que se vê no real e aquilo que se vê no quadro, não são já - como já não o é para Cézanne - aquilo que está ali quando para lá olho. Que quer isto dizer? Que *o real e o quadro* são diferentes, são novos.

Vejamos: Cézanne compreendeu a pintura no sentido de uma *realização de sensações*, entendendo com isto uma mistura entre aquilo que se vê (os objetos colocados diante do observador, “a natureza em si”) e aquilo que se *sente* (no sujeito, “a nossa natureza”) quando para eles se olha. Todo o esforço artístico de Cézanne foi no sentido de começar do zero (porque tal não havia sido concretizado ou, como disse Cézanne, posto em “visão lógica”) *uma construção pictórica que unisse, numa “textura”, o objeto e o sujeito num ato de percepção* que incluía à maneira de uma fenomenologia, o sentido e os sentidos. Nesta mistura, que no ato da percepção envolve o corpo numa esfera total que é uma zona opaca sem definição, uma certa obscuridade em torno do olhar, encontramos o sentido da *expressão*, sentido ambíguo mas não contraditório que engloba o que se vê e o que se sente: esta mistura, que Cézanne tentou captar, é lugar da expressão e expressões. Dada a semiobscuridade em que reside o corpo (enquanto lugar que vê e toca, matéria que mistura o olhar e a superfície), *a expressão dá-se dentro de uma textura* que a alberga, a “tematiza” ou contextualiza, que lhe dá um ou mais sentidos (mesmo que não sejam claros ou transportáveis à linguagem verbal realizada, por meio de uma descrição ou definição invariável e que se pretendia rigorosa). Mas sentido ou sentidos que se atingem por via da expressão: não um sentido fechado ou ideal, separado do que se vê e do que se sente, que existisse na consciência anteriormente à percepção, mas sentido pleno e existente de forma co-extensiva ou dual (no objeto e na consciência).

---

<sup>22</sup> Émile Bernard cit. por Chipp, Herschel B. - *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 12-13

<sup>23</sup> Esta interrogação gera outra que lhe é próxima: a interrogação sobre *o que se vê*. Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty fala também do aspeto visionário da arte moderna como se verá adiante.

Falando então de sentido (ou sentidos) fala-se, como na fenomenologia, de algo que surge à consciência como *aparição do fenómeno à consciência*, nesse ato de aparição e de *presença* que não pertence a uma construção prévia, regrada e modelar que partisse de um pensamento preformado e que, portanto, fosse sempre igual a si mesmo e que afundasse na absoluta transparência do que fosse transmitido tal qual é na observação e na descrição rigorosa do que acontece no mundo. Não existe mundo antes do mundo.

Trata-se, portanto, quando se fala de sentido, de o descobrir quando afundamos na mais profunda opacidade do ser, nessa semiobscuridade onde esse sentido é revelado *por contraste* com o fundo de obscuridade que o mantém e do qual ele surge. Trata-se, como dizia Husserl, “de voltar às próprias coisas” ou Cézanne: “de voltar sempre à Natureza”, porque são elas que misturadas numa textura da qual fazem parte, participam do sentido, qualquer sentido ou sentidos. O sentido da expressão, ou a expressão enquanto sentido em Cézanne, será também o de provocar sensações e não apenas o de captá-las. Cézanne cria o novo. Expressa o novo através de uma nova “textura”. A expressão é receção e criação de sensações dentro dessa “textura”.

Trata-se também, no caso da pintura, de a colocar como “coisa” no meio das outras coisas, de a aproximar das coisas e de a fazer nascer, assim mesmo, enquanto coisa e coisa que se expressa porque é dela que parte o sentido. E é pelo sentido que a pintura transporta que o pintor se envolve no mundo:

“é emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”<sup>24</sup>.

Isto é, no ato continuado da percepção, que se dá por via do corpo: aliando a visão e o toque, o olho e o espírito, o pintor completa o mundo pela pintura que já está, em si, contida no mundo. Mundo e pintura misturam-se então de tal forma que o mundo é a pintura potencial que se revela, enquanto sentido, ao pintor. As coisas, a pintura e o Ser, compostas nessa “textura do Ser” que identifica o interior com o exterior<sup>25</sup>, “realizam” uma experiência do mundo que a fenomenologia procurou analisar e que a pintura procurou registrar: a Natureza em Cézanne é uma mistura da natureza em si (exterior, objeto, mundo) e da nossa natureza (interior, sujeito, visão) e define uma “nova ótica” que fundou toda a pintura desde então. A pintura, tal como a fenomenologia, é uma medida de existência, de plenitude.

Na fenomenologia a percepção, na pintura a “realização”: ambas são *compreensões da unidade do exterior com o interior*, do mundo com o sujeito, são leituras da presença.

---

<sup>24</sup> Merleau-Ponty - *O Olho e...* (op. cit.), p.19

<sup>25</sup> “A forma é o nascimento de uma norma e não se realiza a partir de uma norma, ela é a identidade do interior e do exterior e não a projeção do interior no exterior”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 2008 (1945), p.88.



Essa unidade expressiva *existe* (num sentido mais lato que alberga o próprio fenômeno da *existência* no seu todo) numa zona de indefinição na qual a percepção nasce e à qual nos ligamos por meio de uma atração: para o pintor como para o “fenomenólogo”, o envolvimento no mundo ou pelo mundo é vivido numa experiência que é demasiado rápida ou demasiado profunda para ser aflorada pela linguagem previamente realizada. O ser-no-mundo existe algures na região entre o si (sujeito) e o mundo (as leis, a fisicalidade, os objetos) e contém toda a extensão dessa região indefinida que vai do sujeito às coisas e das coisas ao sujeito: nessa *proximidade* é o corpo que liga sujeito e objetos numa região (ou campo) de indefinição que não representa tanto o limite de um ser interior<sup>26</sup> como uma *abertura ao Ser*, um sentido que abre para uma *experiência muda* (a experiência da *presença* ou da *figura*), experiência do imediato ou da profundidade que reside não só nas coisas (como o quer o empirismo) nem só no sujeito (como o quer o psicologismo) mas no Ser<sup>27</sup> enquanto “textura”. O Ser participa, então, do “fenômeno de existência”<sup>28</sup> enquanto abertura à existência, enquanto proximidade com as coisas que lhe dá a unidade e o *sentido de presença*. O Ser confunde-se com o mundo circundante mas num nascer continuado que a presença suscita. Por outro lado, é o ato de existência enquanto nascimento continuado das coisas, da pintura, que nos dá o sentido da *presença*.

---

<sup>26</sup> “A verdade não habita apenas o ser interior, ou melhor, não há homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.11. É por isso que a fenomenologia fala tão abertamente de uma *redução gnoseológica ou fenomenológica*, isto é, a passagem de uma “atitude lógica” a uma “atitude natural”: “A intuição do vivido por si mesmo constitui o modelo de toda a evidência originária. (...) A atitude natural contém uma tese ou posição implícita pela qual eu *encontro aqui* o mundo e o aceito como existente”, Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, p.22. Neste sentido, o mundo “estende-se sem limites segundo uma ordem fixa de seres, ele é de um lado atravessado, de outro circundado por um horizonte obscuramente consciente de realidade indeterminada... (...) O sujeito da redução, ou eu puro, é pelo contrário evidente a si mesmo de uma evidência apodítica, o que significa que o fluxo de vivência que o constitui enquanto ele se aparece a si mesmo não pode ser questionado nem na sua essência nem na sua existência”, Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia* (op. cit), p.22. A redução visa toda a transcendência, como o diz o próprio Husserl: “Se examinarmos de mais perto o que é tão enigmático e nos lança na perplexidade nas reflexões mais à mão sobre a possibilidade de conhecimento, vemos que é a sua transcendência. Todo o conhecimento natural, tanto o pré-científico como também já o científico, é conhecimento que se objetiva transcendentemente; põe objetos como existentes, pretende atingir cognoscitivamente estados de coisas que não estão nele “dados no verdadeiro sentido”, não lhe são “imanentes”. (...) em toda a inquirição teórico-cognoscitiva, quer se trate deste ou daquele tipo de conhecimento, há que levar a cabo a redução gnoseológica, isto é, há que afetar toda a transcendência, com um índice que afirma: não me importa aqui absolutamente nada a existência de todas estas transcendências, quer eu nela creia quer não: aqui, não é o lugar de sobre ela julgar; isso fica completamente fora de jogo”, Husserl - *A Ideia...* (op. cit), p.58-63. A importância de uma redução fenomenológica para a pintura parece clara se tomarmos a pintura como evidência, i. e., o pintor reduz-se ao eu puro e toma perante o quadro uma “atitude natural” correspondendo-se com ele num mesmo grau de redução fenomenológica. Isso permite-lhe, julgo, compreender todos os “horizontes de consciência perceptiva” que o atravessam despertados pela pintura. Ou seja, pintor e pintura encontram-se imersos num mesmo fluxo de vivência, numa mesma “imanência” que não permite desvios.

<sup>27</sup> Sendo que Ser não é, então, só sujeito mas também fenômeno, não apenas percepção de uma coisa pelo sujeito mas também sentimento, experiência do sentir: o Ser é a unidade do sujeito e do mundo.

<sup>28</sup> Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia* (op. cit), p.24. O Ser confunde-se com o mundo circundante que não é, então, “simplesmente existente” mas “fenômeno de existência”.

(A definição de “textura” aplicada ao Ser é co-extensiva à pintura porque na sua leitura mais direta ou franca apela para uma materialidade de aparência, para um pictórico da matéria. A pintura, que pretende dominar a matéria ao ponto de sugerir um arranjo possível dessa matéria, apresenta ou expõe a textura possível que o domínio técnico do artista organiza (e que pode caminhar no sentido de uma perfeição ou de uma imperfeição desejadas, como o demonstra a arte informal): no sentido em que a pintura se apresenta tradicionalmente sobre um plano, expõe também aí a composição ou a combinação possível de elementos materiais, arranjando-os ou desarranjando-os. E nessa combinação possível, se nos abstrairmos da tradicional ambição puramente representativa da pintura, veremos a crueza da ação de combinar ou compor. Tudo isto é “textura” e *presença* da pintura: a sua presença expressiva.)

### 3. O “Sentir”

“Textura” pode, então, significar o resultado da pintura que não pretende mais do que compor sensações como no caso da pintura de Cézanne, apresentando essas relações combinadas e dando a ver a própria sensação em ato: “textura” vale, então, pela unidade ambígua da pintura, substitui a ideia de dispersão da policromia ou da variedade apresentada por um conceito que individualiza a pintura, a apresenta como conjunto. Cézanne estava bem consciente de albergar a pintura num *conjunto* coeso: aquelas “sensações” que no final da sua vida ele tomava como “abstrações” que não o permitiam terminar o quadro<sup>29</sup> deveriam, afinal, estar submetidas ao conjunto, à ideia de atmosfera que contrariasse a dispersão caótica dessas “abstrações”. Porque quando Cézanne recomenda a Émile Bernard de tratar a natureza “através do cilindro, da esfera e do cone”<sup>30</sup>, acrescenta que “tudo deve estar na devida perspetiva”<sup>31</sup> realçando assim que a própria individualidade de cada objeto deve estar submetida a uma *visão de conjunto*, a uma certa profundidade natural, de *presença sentida*. Do que se depreende, em Cézanne, uma certa necessidade física da atmosfera a que a pintura

---

<sup>29</sup> “ (...) a obstinação com que busco a realização daquela parte da natureza que, entrando na nossa linha de visão, nos dá o quadro. (...) Agora que estou velho, com quase setenta anos, as sensações de cor que produzem a luz são em mim causa de abstrações que não me permitem cobrir a minha tela, nem prosseguir a delimitação dos objetos quando os pontos de contacto são subtis e delicados”, Cézanne, carta de 23 de Outubro de 1905. In Cézanne, Paul – *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.257.

<sup>30</sup> Cézanne cit. por Chipp, Herschel B. - *Theories...* (op. cit), p.19 e Paul Cézanne, carta de 15 de Abril de 1904. In *Correspondência* (op. cit), p.244.

<sup>31</sup> “Treat nature by the cylinder, the sphere, the cone, *everything in proper perspective* so that each side of an object or a plane is directed towards a central point”, Cézanne, carta de 15 de Abril de 1904 a Emile Bernard. Cit. por Chipp, Herschel B. - *Theories...* (op. cit), p.14. A tradução brasileira da *Correspondência* traduz este passo como “colocando o conjunto em perspetiva”, o que não deixa, também, de ser significativo da necessidade, em Cézanne, de uma visão de conjunto. Na sua carta de 25 de Julho de 1904, Cézanne escreverá que o olho “torna-se concêntrico à custa de observar e trabalhar” (Cézanne, Paul - *Correspondência* [op. cit], p.248), isto é, vê e une todas as coisas à medida dessa perspetiva particular.

pode transportar, dessa visão de conjunto, dessa “textura” existencial que a pintura envolve. Sujeito e mundo formam, então, uma estrutura que não é prévia ao ato de ver mas que se funda a cada momento na percepção:

“é preciso reconhecemos o indeterminado como um fenómeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela alberga é um sentido equívoco, trata-se de um *valor expressivo mais do que uma significação lógica*”<sup>32</sup>.

O “sentido equívoco” a que a variedade de abstrações (sensações) poderia dar origem condensa-se, portanto, dentro de uma visão de totalidade, de “textura” ou de “atmosfera”. A totalidade é, em Cézanne, a Natureza, toda a natureza: união do pintor com o mundo. Uma vez essa unidade realizada dá-se a abertura ao mundo, a presença e a pintura no seu nascer continuado.

O *sentir* parece ser, para Cézanne, aquilo que lhe comunica, na *abertura ao mundo*, o sentido percebido desse mundo<sup>33</sup>: a coisa percebida parece ser uma coisa isolada mas ela pertence ao *aí*, numa textura ou *entrelaçamento*, numa mistura entre receção e projeção<sup>34</sup> (do mundo ao sujeito e do sujeito ao mundo). A pintura é o lugar da unidade do pintor com o mundo. É neste sentido que Cézanne funda a sua ideia de ótica sobre *uma única natureza* que é mistura da natureza em si e da natureza criada (subjetiva) do pintor. Ora, como diz Merleau-Ponty, “o sentir é essa comunicação vital com o mundo que o torna presente a nós como lugar familiar da nossa vida. É a ela que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem a sua *espessura*. Ela é o *tecido intencional* que o esforço de conhecimento procurará decompor”<sup>35</sup>.

Desta forma, incluído nessa espessura, nessa atmosfera ou textura, o sujeito-pintor que percebe (que forma e funda o Ser no ato da percepção, ou seja, *enquanto percebe*) não deve o que percebe (o conhecimento que derivaria dessa percepção) ao seu interior, a um lugar especial de uma interioridade (no sentido de interioridade psíquica) porque a essa interioridade faltaria o seu reverso expressivo. Significa isto que a

---

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit), p.28.

<sup>33</sup> “O mundo é aquilo que dele percebemos”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit), p.17.

<sup>34</sup> De facto, as declarações de Cézanne oscilam entre estes dois sentidos. Por um lado, “quando *consultada* a natureza fornece-nos os meios” (para combater a circunscrição dos contornos) (Cézanne, carta de 23 de Outubro de 1905, Cézanne, Paul - *Correspondência* [op. cit], p.257), por outro “*penetrar* o que se tem diante de si e perseverar em *exprimir-se* o mais logicamente possível” (Cézanne, carta de 26 de Maio de 1904, Cézanne, Paul - *Correspondência* [op. cit], p.247). A operação deste receber e projetar já o havia percebido Collingwood a propósito de Cézanne no seu *Principles of Art*: a pintura de Cézanne “é uma mistura impressionante de projeções e retraimentos (recessos) sobre e à volta dos quais nos encontramos a sentir. (...) As formas de Cézanne nunca são bidimensionais e nunca são traçadas na tela; elas são sólidas e chegamos a elas através da tela. Nesta nova maneira de pintar, o “plano da pintura” desaparece; derrete-se no nada e nós avançamos *através dele*”, Collingwood, R.G. - *The Principles of Art*. Londres: Oxford University Press, 1958, pp.144-5.

<sup>35</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.79

expressão não se dá na descrição das impressões interiores. Na pintura ela dá-se à superfície, mas em

*“horizontes de consciência perceptiva nos quais (a experiência científica) está envolvida e dos quais ela procura exprimir objetivamente as relações concretas”*<sup>36</sup>,

numa constituição expressiva do Ser. Percepção é ato de *abertura*: é isto a *presença* sentida da pintura.

A comunicação das *essências*, essa *evidência do mundo* no ato de perceber não é, portanto, a sobreposição de dois movimentos diferentes, um a observação de um sentido do mundo que se receberia desde fora (centrípeto, da exterioridade à interioridade) e o outro a comunicação de um sentido que residiria previamente na consciência do sujeito (centrífugo, da interioridade à exterioridade) mas é, antes, a unidade não contraditória destes dois movimentos, numa clara indefinição (ou “indeterminação”) *entre o fora e o dentro, entre o exterior e o interior*:

*“a forma (...) é identidade do exterior e do interior”*<sup>37</sup>.

E é a tentativa de captar essa expressão do ir e vir, de registar essa *presença*, esse bloco de movimento vibratório e tenso, o entrar e sair de si, que podemos observar em Cézanne: a obsessão de capturar esse movimento em pintura não obedece, afinal, a uma representação acabada do objeto ou do modelo, mas guia-se pela percepção que se faz a cada momento numa *eternidade do presente da ação* que não deixa acabar nada porque nunca deixa de ser *abertura à presença* da pintura que se mostra no ir e vir da pintura.

É por isso que dois anos de construção de uma pintura são apenas um período de tempo frequente durante o qual Cézanne se entregou a esse movimento que não começa nem acaba por que é uma *continuidade*. É interminável. Ao fim de dois anos o quadro não estará mais acabado do que no início:

*“aqui à beira do rio os motivos multiplicam-se, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia*

---

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.85

<sup>37</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.88. Também aqui vamos ao encontro de Cézanne quando ele pretende fundar uma nova ótica na união da natureza em si com a sua natureza: de facto elas fundem-se numa só, o pintor recebe *daí* e *aí* projeta a sua visão, fazendo-o simultaneamente: “ (...) o nosso poder de entrar em nós mede-se exatamente pelo poder de sair de nós que não é nem mais antigo nem mais recente do que ele, sendo exatamente o seu sinónimo”, Merleau-Ponty, Maurice - *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.43. V. Cap. 4 desta tese: “Pintura e Corpo: Visão”.

ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à esquerda, ora um pouco à direita”<sup>38</sup>.

O período tardio de Cézanne (a partir de 1890) é rico em demonstrações deste tipo.

#### 4. Receber e Projetar

Se analisarmos um certo detalhe de *La Montaigne de Sainte-Victoire (1904-1906)* (Figs. 1 e 2), podemos aí observar a descrição de Arikha sobre o método de Cézanne:

“o seu método poderia definir-se assim: ele não emprega planificações, nem claro-escuros, violentos, nem cor local, nem grafismo duro, nem delimitações agudas, mas procede por *pequenos toques de cor* executados com um pincel achatado; claro-escuro, traços e toques estando distribuídos por *imbricações recíprocas*. E, certamente, não há saturação de cor. Nós somos conduzidos perante as portas do “cinzento ótico”. *Tudo o que é visível será, então, representável* porque em lugar de tornar o modelo mais próximo, o pintor considerará este último *como ponto de partida para realizar um quadro*. Uma abstração”<sup>39</sup>.

Este método, que vê o modelo como “ponto de partida” não é, portanto, um método fechado em si mesmo mas um método que depende de um ponto (em sentido lato: ponto de vista, zona compacta, espaço concêntrico, horizonte que se observa) *pelo qual se observar*. Embora caminhe no sentido da abstração, não corresponde a uma abstração completa porque depende de um modelo: a Natureza (a natureza em si e a natureza interior). Esses “pequenos toques”, essas “imbricações recíprocas” tentaram obsessivamente descrever o modelo que as inspira: a correspondência entre o exterior e o interior do pintor ou, dito de outra forma, a Natureza enquanto sensação interior que o exterior provoca e devolução ao exterior dessa sensação, numa espécie de *movimento hipnótico concêntrico* que resulta da tensão acumulada pela oscilação entre o que se vê e o que se pinta.

Desta forma, esses pequenos toques não são apenas resultados de uma aproximação *possível* a sensações que o modelo provoca no pintor ou, na terminologia pontiana, que o visível provoca na visão mas também aspiram a criar novas sensações, projetando no visível (através da pintura) aquilo que se vê (ou sente): também a pintura deve provocar sensações, novas sensações a juntar às que se recebem. Aquilo que eu chamo “projeção” de sensações em combinação com a “recepção” de sensações é, tão-somente, a obtenção por meio de pintura, de novas sensações: a pintura deve, quando observada, provocar sensações e ser um estímulo às sensações. Esta construção de motivos *sensacionais* é um subterfúgio compositor, o de saber que tal forma ou tal cor provocarão tal ou tal sensação, uma construção que a pintura sempre dominou a par-

<sup>38</sup> Cézanne, carta de 8 de Setembro de 1906, Cézanne, Paul - *Correspondência...* (op. cit.), p.265.

<sup>39</sup> Arikha - *Peinture et Regard*. Paris: Hermann, 1991, p.175.

tir de um *projeto* prévio (com estudo de composição, de cor, de valores claro-escuro, da pincelada mais ou menos expressiva, da linha mais ou menos difusa, etc.) que o pintor prepara para a obtenção de determinado *efeito* na sua pintura.

(A pintura de Cézanne, rápida e profunda, incarna um sentido do projeto mas focado no tempo real da execução, no ato de pintar e não previamente: pintura pura, menos condicionada, mais livre em relação a preconceitos e regras pré-estabelecidas. O seu projeto é mais *existencial* que puramente técnico. Ou melhor, transportará o projeto para dentro da pintura. Receber e projetar sensações constitui a sedutora vibração da pintura e da sua *presença*.)

Esses “pequenos toques” mostram a correspondência mais exata (a solução encontrada por Cézanne: uma fidelidade máxima às sensações) entre pintura e a sensação da pintura. O toque está na pintura de Cézanne por sensações vividas pelo pintor enquanto observa o seu modelo dentro de uma percepção (a do pintor Cézanne) que configura um certo “ritmo existencial” ou, como diz Merleau-Ponty,

“a sensação é intencional porque eu encontro no sensível a proposição de um certo *ritmo de existência* – abdução e adução – e que, dando seguimento a essa proposição, fazendo-me deslizar na forma de existência que me é, assim, sugerida, eu transporto-me a esse ser exterior, seja para me abrir seja para me fechar a ele”<sup>40</sup>.

Podemos especular o quanto foi difícil para Cézanne, pioneiro na *expressão de sensações* (sem outra referência que não elas mesmas) que caracterizou a pintura moderna, chegar a um método ou a um sistema que fizesse coincidir o interior com o exterior, a sensação com a pincelada. O que vemos no detalhe da Fig. 2 é, mais justamente, um entrançado de sensações que esses “pequenos toques” *captaram*, por um lado, e que eles *provocam*, por outro. Também em fenomenologia, na sua relação com a aparição do “fenómeno puro”, *perceber* corresponde não só a captar mas a projetar.

De facto, toda a obra de Cézanne vai progredindo no sentido de uma ambiguidade que não é contraditória mas *expressiva*: a de, num mesmo gesto, captar e provocar as sensações ou, no dizer de Cézanne, de “realizar” sensações. Mas podemos perceber que dentro de uma obra pioneira dessa percepção de sensações elas venham por vezes “muito lentamente”<sup>41</sup>. Tratava-se, portanto, de abrir um caminho não trilhado anteriormente, desbastando com dificuldade aquilo que obstruía a passagem. Por isso a sua obra mais tardia parece mais começar qualquer coisa do que, como seria de esperar, concluir a obra precedente. É neste período que Cézanne confessa que “os moti-

<sup>40</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.258.

<sup>41</sup> “Para o artista, às vezes a leitura do modelo e sua realização chegam muito lentamente”, Cézanne, carta de 9 de Dezembro de 1904, Cézanne, Paul - *Correspondência* (op. cit.), p.251. Cf. Também carta de 12 de Maio de 1904, *Correspondência* (op. cit.), p.246.

vos multiplicam-se”, observação que se depreende igualmente do detalhe acima incluído e que se adapta bem à generalidade da obra do período tardio: o detalhe não apresenta, de facto, formas acabadas ou plenamente definidas, mas é construído por essas “imbricações recíprocas” de que fala Arikha, esses elementos (“pequenos toques”, pequenas pinceladas) que se relacionam entre si, que se combinam em aparente desordem numa zona de “indefinição” que é, afinal, um *excesso de sensações realizadas* (sentidas ou provocadas), que transbordam de umas para as outras.

Por isso dizia Cézanne em 1905 que

“as sensações de cor que produzem a luz<sup>42</sup> são em mim causa de abstrações que não me permitem cobrir a minha tela”<sup>43</sup>.

O excesso de sensação é, afinal, abundância do “ritmo existencial” e a consciência desse ritmo reflete-se, então, numa “nova ótica”:

“a ótica, desenvolvendo-se em nós pelo estudo *ensina-nos a ver*”<sup>44</sup>.

A “nova ótica” de Cézanne, esse misto da natureza em si e da natureza interior, a fusão do exterior com o interior é, de facto, algo que suscita um novo modo de ver. Tal como diz Merleau-Ponty, “a percepção abre-se sobre as coisas”<sup>45</sup> e é esta abertura, esta disponibilidade total da nova visão de Cézanne sobre as coisas, que o impedia de “prosseguir a delimitação dos objetos” e conferia à sua obra do período final o seu ar inacabado, o seu ar de *abstraction* (Fig. 3).

(O que acontecia nos últimos anos de Cézanne era que a recriação permanente do mundo no ato da percepção o impedia de acabar de representar o mundo que ele percebia. Diz-nos Merleau-Ponty que a percepção

“não se dá primeiro como um acontecimento no mundo ao qual nós possamos aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas como uma *re-criação ou uma re-constituição do mundo a cada momento*. Se nós cremos num passado do mundo (...), é porque ele vem sem

---

<sup>42</sup> Cézanne, à sua maneira, inverte a posição idealista de Goethe para quem as cores são “atos de luz” (Goethe, Johann Wolfgang von - *Theory of Colours*. Cambridge, Massachusetts and London: The M.I.T. Press, 1976 (1840), prefácio à primeira edição de 1810, p.xxxvii). Para Cézanne era a luz que resultava das cores sendo as cores o princípio de toda a luz e de toda a forma: “quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma atinge a máxima plenitude”, Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.34. O partido de Cézanne pelas cores revela uma posição mais materialista, mais pragmática, de alguém que não construiu, como Goethe, toda uma teoria científica em torno de um princípio contemplativo, metafísico e ideal (a luz), mas alguém que avançava pouco a pouco (“muito lentamente”) na compreensão da matéria, fazendo e refazendo constantemente a teoria e a aplicação pictórica da teoria, o que implicava nunca atingir uma teoria ideal acabada e exterior à pintura.

<sup>43</sup> Cézanne, carta de 23 de Outubro de 1905 a Émile Bernard, Cézanne, Paul – *Correspondência*, p.257.

<sup>44</sup> Cézanne, carta de 23 de Outubro de 1905 a Émile Bernard, Cézanne, Paul – *Correspondência*, p.257.

<sup>45</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.80.

cessar, *assaltar e investir a subjetividade* como as vagas envolvem um naufrágio na praia. Todo o saber instala-se em *horizontes abertos pela percepção*<sup>46</sup>.

Horizontes eram, nos últimos anos de Cézanne, e com a insistência na montanha de Sainte-Victoire como fundo (Figs. 4 e 5), motivos favoritos, que assim pretendia captar uma certa distância, *uma proximidade* onde o pintor via, sem dúvida, um ponto de contacto entre aquilo que sentia (essa abundância de sensações) e uma certa “significação vital”<sup>47</sup> que partia do seu sentir. Ainda a propósito das sensações, convém ainda referir Merleau-Ponty quando diz que a

“significação motora das cores não se compreende senão deixando estas de serem *estados fechados* sobre eles mesmos ou qualidades indescritíveis oferecidas à constatação de um sujeito pensante e atingindo em mim uma certa montagem geral pela qual eu estou adaptado ao mundo, convidando-me a uma nova maneira de o avaliar e se, por outro lado, a motricidade deixar de ser a consciência simples das mudanças de lugar presentes ou próximas para tornar-se a função que a cada momento estabelece os meus escalões de grandeza, a *amplitude variável do meu ser no mundo*”<sup>48</sup>.

De facto, Merleau-Ponty submete a motricidade e a percepção espacial às sensações que a cor desperta. A cor transporta consigo uma “significação vital” e informa ou transmite um “tipo de comportamento”<sup>49</sup>:

“O azul é aquilo que solicita de mim uma certa maneira de olhar, aquilo que se deixa palpar por um movimento definido do meu olhar. É um certo campo ou uma certa atmosfera oferecida à potência dos meus olhos e de todo o meu corpo”<sup>50</sup>.

E é nessa atmosfera (no mais íntimo dessa atmosfera, ou seja, desde dentro dessa atmosfera) que Cézanne vive, mais plenamente, no período de 1890-1906.)

## 5. Sensação da Literatura?

---

<sup>46</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.251

<sup>47</sup> “As sensações, as “qualidades sensíveis” estão longe de se reduzirem à prova de um certo estado ou de um certo *quale* indizíveis, elas oferecem-se como uma fisionomia motriz, elas estão envolvidas por uma *significação vital*”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.254.

<sup>48</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.254-5. Esta “amplitude variável” de que fala Ponty adapta-se a uma *visão por horizontes* da parte de Cézanne.

<sup>49</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.256.

<sup>50</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.255. E também pp.256-7: “o sensível não tem apenas uma significação motriz e vital mas não é outra coisa senão uma certa maneira de ser no mundo que se propõe desde um ponto do espaço, que o nosso corpo agarra e assume se for capaz e a sensação é, literalmente, uma comunhão”.



A atmosfera das pinturas de Cézanne, nunca é demais repeti-lo, não é uma representação de atmosfera mas como que o seu mais fiel registro: o que se vê nessas pinturas é aquilo que Cézanne via e, portanto, também aquilo que ele vivia. Trata-se de pinturas atmosféricas, que retratam, captam e transportam uma certa presença. E haverá nisto, também, presença da literatura como algo que revivifica a pintura?

Poderá haver em Cézanne ainda uma certa literatura. Não a literatura como forma simbólica “fechada” e símbolo do quadro. Mas uma literatura presencial, implícita, que anima a atmosfera da pintura sem nenhum preconceito nem pré-juízo. A literatura é aqui uma literatura em ato, uma literatura da pintura e não uma pintura da literatura. A literatura da pintura é, em Cézanne, a literatura possível da pintura, ou seja, é o exequível da literatura na pintura. Mas que literatura? A literatura é todo um ambiente que rodeia a pintura influenciando-a. A literatura é, também, *presença na pintura*. Não o seu princípio como na tradição representativa, que importava a literatura para dentro da pintura, nem a literatura como ponto de partida do quadro. A literatura como mais um elemento da “textura do Ser”<sup>51</sup> da pintura, como forma, como unidade do interior e do exterior.

Há já modernidade em Cézanne quando afirma:

“o artista deve precaver-se contra a tendência para a literatura, que tantas vezes é motivo para que o pintor se afaste do seu verdadeiro caminho – o estudo concreto e imediato da Natureza”<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Podemos falar de uma “textura de Ser” que se compõe da sensação da literatura e da sensação da pintura a propósito dos anos de juventude de Cézanne e da sua amizade com Zola. Nas cartas de juventude endereçadas ao novelista, é frequente Cézanne incluir poesia da sua própria mão. E embora Cézanne não tenha nunca aspirado a ser poeta como a ser pintor, elas mostram essa textura de sensações pela qual ele percebia o mundo à sua volta: “as cartas de Cézanne contêm largos poemas, linhas rimadas, charadas, versos em latim, desenhos e aguarelas, informações detalhadas e frequentemente irónicas sobre o que acontece na cidade e no colégio, acerca dos seus exames, estudos e aventuras pessoais. Os seus grafismos são vivos e cheios de charme; as linhas são muito apertadas e as margens estão repletas de comentários que, com frequência, nada têm de comum com o conteúdo da carta. Parece que até os poemas mais extensos foram escritos sem borracha, a julgar pelas frequentes palavras e frases inteiras riscadas”, Rewald, John - *Cézanne, Su Vida, Su Obra, Su Amistad com Zola*. Buenos Aires: Quetzal, 1955 (1939), p.23. Mas a poesia de Cézanne é de estilo diferente da de Zola, que com ele partilhava as suas aspirações poéticas sobre o que os cercava. Enquanto os versos de Cézanne são mais concisos e sintetizam o assunto em poucas palavras, os de Zola estendem-se morosamente e demonstram um “estilo patético e teatral”, Rewald, John - *Cézanne, Su Vida...* (op. cit.), p.23. Isto parece mostrar-nos que já na juventude, Cézanne possuía um forte tendência para a perscrutação e análise da natureza. Cézanne criticaria mais tarde as obras de Zola: “Parecia que Cézanne não deixava de perguntar, ao ser presenteado com um livro novo: Há análise aqui dentro? E recusava-se a conceder um único instante de atenção à obra que não oferecia um carácter exclusivo de observação direta e claramente analítica”, Rewald, John - *Cézanne, Su Vida...* (op. cit.), p.198. Mas, como diz Rewald, se no início Cézanne ainda se debatia com um certo romantismo e com uma forte presença da poesia na sua observação da vida, esse romantismo foi sendo gradualmente substituído por uma procura das “sensações coloridas”: “Embora nos seus começos ele tenha sido um romântico que cedia à sua alma ternamente poética, Cézanne buscava desde algum tempo libertar-se deste romantismo para realizar, não apenas os seus sonhos como as suas sensações ante a natureza”, Rewald, John - *Cézanne, Su Vida...* (op. cit.), p.198.

<sup>52</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.32.

Porque para Cézanne a literatura não vem de fora para dentro da pintura, ela existe *com a pintura*, na sua *presença*, na exposição do seu íntimo. Todo o valor da pintura deve recair na pintura ou retirar-se dela. No entanto,

“deve-se talvez ter poesia na cabeça, mas não se deve tentar introduzi-la no quadro, se não se quer cair na literatura”<sup>53</sup>.

E há também verdade quando diz que

“temos de voltar a ser clássicos através da Natureza, isto é, através das impressões sensoriais, sem esforço, e a reencontrar diante da Natureza os meios que os quatro ou cinco venezianos usaram. Imagine Poussin completamente renovado com base na Natureza e terá o clássico, tal como eu o compreendo”<sup>54</sup>.

Cair na “literatura”, tal como Cézanne a compreende, não é “ter a poesia na cabeça”, ou seja, “realizar” a poesia da pintura, mas tê-la como dado supérfluo, exterior à pintura, como informação puramente verbal. Cézanne tenta o reduzir o dado literário ao dado pictórico<sup>55</sup>. O que ele tenta é pintar com poesia, construir uma poesia que seja puramente visual. E nisto vemos também algo dessa “nova Natureza” de que fala. Uma natureza que pretende construir o “clássico” desde dentro da pintura, a partir da pintura, da pintura com poesia.

---

<sup>53</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.32.

<sup>54</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), pp.33-4.

<sup>55</sup> Não se depreende daqui apenas que Cézanne tentava traduzir cenas literárias clássicas em pintura. De facto, Cézanne nunca procurou referências narrativas para as suas telas, mas procurou, entre as diversas modalidades da pintura (paisagem, retrato, natureza-morta), obter uma unidade na “realização” das sensações coloridas pelas quais ele percebia natureza. De qualquer modo, Cézanne não era iletrado. Se na sua juventude passada com Zola em Aix ele lia Hugo e Musset, ao longo da sua vida, mesmo longe da Paris, ele recebia ofertas de livros de Zola e do seu círculo, de modo que ele podia referir-se nas cartas ao novelista, à “coleção literária que me proporcionaste”, Rewald, John, Cézanne, *su Vida...* (op. cit.), p.192. Segundo refere Rewald, Cézanne conservava a *A Obra-Prima Desconhecida* de Balzac que era, dizia Gasquet, “um dos seus livros de cabeceira”, Rewald, John - *Cézanne, su Vida...* (op. cit.), p.192. Ele “adorava Racine e considerava Octave Mirbeau como o primeiro escritor do seu tempo. Estimava muito os irmãos Goncourt (...). Entre as suas leituras prediletas, figura em primeira fila a *Historia da Pintura em Itália*, de Stendhal. (...) Como crítico de arte, Cézanne não admitia ao lado de Stendhal senão Baudelaire, de quem dizia: «Só Baudelaire falou com propriedade de Delacroix e Constantin Guys». E escreverá a seu filho: «Quem está realmente bem é Baudelaire; o seu *Arte Romântica* é estupendo e não se equivoca sobre os artistas que julga». Cézanne folheava frequentemente *As Flores do Mal* e à cabeça da última página do exemplar que costumava ler anotava os números dos seus poemas preferidos que, de resto, conhecia de memória”, Rewald, John - *Cézanne, su Vida...* (op. cit.), p.193. Sem dúvida que mesmo com o seu ódio ao uso da “literatura” em pintura, Cézanne não eliminava completamente a leitura e a literatura da sua vida. Mas o que havia a retirar dessas leituras, assim como dos poemas de Baudelaire que conhecia de cor, eram “sensações”, sem dúvida, a combinar com essas outras sensações e a incluir na percepção geral do mundo, na “significação existencial” do mundo.

De facto, não podemos dizer que Cézanne afirme perentoriamente uma literatura da pintura. A “literatura” enquanto modelo deve ser evitada. Mas se a literatura não deve ser tida como modelo, que existe aí de clássico, que se deve compreender com a “poesia na cabeça”? “Para o pintor só as cores são verdadeiras. Antes de mais, um quadro não representa nada, *nem deve começar por representar coisa alguma senão cores*. História, psicologia, tudo isso está no entanto lá, porque os pintores não são nenhuns idiotas”<sup>56</sup>. Um quadro não deve começar pela literatura, portanto. Mas deve conter, talvez, o literário (a poesia) enquanto *processo*. A literatura deve dissolver-se na pintura, ela deve ser praticável na pintura. A literatura deve fazer parte da “textura de Ser” da pintura.

Neste sentido, a noção de Natureza de Cézanne pode ser reformulada. Se o pintor já não pinta em *plein air*, se já não se usa da natureza exterior como modelo, nem da “literatura” como ponto de partida da representação, se no fundo ele “abstrai”, então a Natureza de que Cézanne fala, embora funcione do mesmo modo, já não é a mesma. Para o pintor que pinta no *atelier*, a natureza do motivo não é a mesma. Já não o céu, as árvores, as pedras, nem mesmo as naturezas mortas, mas a unidade integral do *atelier* enquanto atmosfera no qual o pintor se movimenta, que tem como centro motivador a pintura, as pinturas, o processo continuado da pintura. E se a pintura se encontra no *atelier* num *novo meio* encontrando aqui o seu *medium*, tem ela o seu motivo naquilo que a envolve? A presença da poesia, da palavra e da frase que são lidas ou escritas no *atelier*, não são aí semelhantes em grau a “sensações coloridas” que a pintura vem a “realizar” e que se apresentam como novos motivos de novas pinturas? Fragmentos de pinturas que se encontram no *atelier*, formas, cores, poemas e palavras, fragmentos de frases... Esta nova Natureza do pintor de *atelier*, é um captar sensações (coloridas e poéticas) e um projetar dessas sensações, numa medida circular do exercício fenomenológico da pintura.

A poesia é aí, também uma matéria e uma atmosfera. Neste sentido ela tem uma “presença” que se junta à *presença* da pintura. Ao tempo de Cézanne ela é ainda um “lirismo” da pintura, uma «literatura» da qual o pintor se deve afastar. No caso do pintor de *atelier* a poesia da pintura é um “evento”. É a prática da pintura com tudo o que comporta: prática da poesia da pintura também, mas no exercício da ação de pintar a poesia que se lê, que se escreve, enquanto assunto ou forma indefinida, no sentido de uma *abertura* à presença plena (da cor, da forma, da poesia). A literatura não se ilustra: vem juntar *sensações poéticas* às sensações visuais.

---

<sup>56</sup> Cézanne cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit), p.32.

## b) O Campo Fenomenal

### 1. Campo Visual e Campo Fenomenal

A atmosfera é algo que nos liga ao mundo. A atmosfera é lugar de nascimento de percepções e o mundo nunca cessa de nascer dentro de uma atmosfera. Portanto, viver uma atmosfera é viver um sentido geral que percebemos (ou percecionamos). Mas uma atmosfera não é, também (ou por isso mesmo) algo no qual nos situamos, nos incluímos e integramos, algo que condiciona a nossa visão, que nos ensina a ver? É indubitável que a pintura é uma técnica deste tipo. O pintor que pinta a sensação, que capta a atmosfera geral e o sentido aprende, irremediavelmente, a ver *com as sensações*, aprende a ver *através* da atmosfera. E passar da atmosfera pintada à atmosfera vivida não é senão um primeiro passo: o mundo fora da pintura apresenta-se com a mesma qualidade da pintura.

Mas como capta o pintor o mundo ou a atmosfera que o envolve? Num primeiro momento, parece fazê-lo *a partir de* um certo campo, um certo lugar, logo, com limites próprios: um campo perceptivo (ou “campo fenomenal”<sup>57</sup>), que existe sempre dentro de determinados limites. Mas esses limites são os limites da aparição do Ser à consciência: o que esses limites excluem é a possibilidade de o Ser existir *anteriormente* a essa aparição, ou seja, fora do ato de percepção. *O Ser nasce, então, na própria passagem*. Daqui resulta a absoluta *união entre o objeto e o sujeito enquanto formação do Ser* dentro de uma perspectiva fenomenológica: *o Ser é a constituição do objeto e do sujeito numa unidade*, da “identidade do interior e do exterior” que escapa à objetividade e à subjetividade. O Ser nasce no acontecimento, no acontecimento que toma forma. Portanto, *o Ser é, mais do que tudo, forma* e a forma é algo que o Ser percebe e que o constitui (o enforma) enquanto Ser.

Antes de se fazer no mundo, o pintor parece fazer-se *com* o mundo. E fazer-se com o mundo não é perceber esta ou aquela coisa isoladamente mas perceber o mundo numa visão de conjunto à medida dessa “estrutura de Ser” que é, afinal, a “textura de Ser”. A pintura implica a variedade e uma variação deste tipo dentro de *uma estrutura* que é o seu mundo:

---

<sup>57</sup> V. Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), pp.78-91.

“é preciso compreender de todas as maneiras de cada vez que tudo tem um sentido, que encontramos sob todas as relações *a mesma estrutura de ser*. Todas estas vistas são verdadeiras na condição de não as isolarmos, de irmos até ao fundo da história ou de nos unirmos ao único centro de significação existencial que se explicita em cada perspectiva”<sup>58</sup>.

Ainda Merleau-Ponty:

“a «qualquer coisa» percebida está sempre no meio de outra coisa, faz sempre parte de um «campo»”<sup>59</sup>.

Quando uma coisa está perante ou junto de outra encontramos aí a variação. Mas variação dentro de uma estrutura, de um campo. Daí a ideia fundamental de uma fenomenologia da percepção: a ideia de um campo fenomenal onde uma coisa, qualquer coisa, quando percebida, está incluída, numa mistura de terreno (ou mundo material, lugar de objetos e fonte de percepções) e de corporal (lugar do olho e do espírito). Não é qualquer conjunto variado em si mesmo?

No entanto, do ponto de vista de uma fenomenologia aplicada à pintura, há elementos que contrastam e se contradizem. Porque já não é possível manter aí um teor meramente representativo da pintura, no sentido em que a pintura pretende copiar o real ou substituí-lo. A fenomenologia alerta-nos para um novo modo de ver. Por isso Merleau-Ponty opõe o “campo fenomenal” ao “campo visual”. Esta diferença permite-nos perceber melhor o que é o *campo fenomenal* a partir do seu oposto. Merleau-Ponty descreve o “campo visual” como “o meio singular no qual as noções contraditórias se entrecruzam porque os objetos não são postos aí *sobre* o terreno do ser mas postos, cada um, dentro do seu contexto privado como se não pertencessem ao mesmo universo”<sup>60</sup>. O que se passa então, se abordarmos os objetos (os modelos da pintura) a partir de um campo visual (a partir de uma ótica psicomotora diferente da ótica de Cézanne) e não de um campo fenomenal (no sentido existencial da sua “presença” ou “aparição à consciência”)? O que acontece é que não percebemos os objetos a partir do mundo ou atmosfera em que estão incluídos, mas definimo-los previamente, recorramo-los: o campo visual é o terreno prévio que condiciona o ato de ver enquanto ação psicomotora, introduzindo na visão, no ato de observar, uma série de leis óticas e perspectivas prévias fazendo com que a identificação de cada um desses objetos seja condicionada pela referência a essas leis prévias.

O terreno do visual não coincidirá absolutamente com o terreno do fenomenal, portanto: a percepção fenomenológica inclui-se no visual e passará a dominá-lo a partir de um ato de existência e de uma fundação do ser na existência que modifica toda a per-

<sup>58</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.19.

<sup>59</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.26.

<sup>60</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.28.

ceção. É que o sujeito e o mundo estão de tal modo implicados um no outro que se constituem e reconstituem constantemente<sup>61</sup> numa série de relações existenciais e indeterminadas. Sujeito e mundo formam uma estrutura no presente da vida (na consciência e na ação) que não é prévia mas que se funda *a cada momento*, como textura ou atmosfera: Cézanne pretende captar um valor expressivo na construção pictórica de uma atmosfera que mesmo mantendo nos objetos a sua individualidade, os integra numa atmosfera comum: a atmosfera como lugar da expressão.

Talvez possamos ilustrar esta ideia ao atentarmos melhor na carta de Cézanne sobre “o cilindro, a esfera e o cone”<sup>62</sup>. Quando Cézanne recomenda a Bernard de tratar a natureza através destes sólidos, realça ainda que cada objeto deve estar submetido a uma visão de conjunto (“na devida perspetiva”) com a profundidade natural que deve ser representada com uma “quantidade suficiente de azul para dar a impressão de ar”<sup>63</sup> (Figs. 6, 7 e 8). A impressão de que Cézanne fala parece ser a atmosfera que une os objetos dentro de um mesmo campo perceptivo onde os objetos deixam de contrastar uns com os outros ganhando um sentido que, apesar de ambíguo ou equívoco, é não-contraditório porque não assenta numa lógica prévia à qual esses objetos estariam subordinados, mas sim numa vivência existencial que os une na sensação. É o que pretende dizer-nos Merleau-Ponty quando explica que “o sentido que (a atmosfera) alberga é um sentido equívoco, expressivo”. O que ele quer dizer é que só no empirismo (ou no psicologismo, ou seja, desde um ponto de vista *estritamente* científico) que pretende fundamentar algo como o campo visual como algo absolutamente lógico, só aí poderemos encontrar noções contraditórias e que se ao empirismo (lógico) substituirmos a fenomenologia, essas noções contraditórias (que contrastam umas às outras, no caso da pintura por valores pictóricos absolutos como claro-escuro, fundo e forma, definição absoluta dos contornos de objetos, etc.) deixam de ser contraditórias para formarem uma atmosfera ambígua e equívoca, cujos valores ou noções são apenas “expressivos” e, no seu conjunto, “positivos”, valores que se sobrepõem ou se complementam numa não-contrariedade, numa visão de conjunto, numa atmosfera. O

---

<sup>61</sup> Podemos ler numa nota de rodapé da *Phénoménologie de la Perception* que “cada consciência nasce no mundo e cada percepção é um novo nascimento da consciência”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.29. Daqui se depreende a dificuldade de Cézanne em terminar os seus quadros; porque tudo estava constantemente a nascer, nada se fixava definitivamente na consciência.

<sup>62</sup> Quando Cézanne diz para tratarmos a natureza através destes sólidos, não o devemos tomar à letra, ou seja, não devemos substituir as formas naturais por estes sólidos, o que se revelaria impossível. O que Cézanne quer dizer é, julgo, que devemos usar de uma “visão redonda” em vez da tradicional “visão frontal”. Uma vez que a interseção entre esses sólidos é tangencial, incluídos numa mesma atmosfera, essa tangente é também o que permite a esses sólidos fundirem-se uns nos outros. O ponto da tangente facilmente passa para dentro das formas representadas criando um volume comum às formas. Neste sentido, as formas “arredondadas” passam a pertencer a uma “textura” comum, e a fundirem-se num mesmo “campo”. A “visão redonda” não é, afinal, uma visão exercida apenas com a pintura, mas traz a pintura para dentro de uma “significação vital”, através da qual Cézanne percebe tudo o que o rodeia.

<sup>63</sup> Cézanne cit. por Chipp, Herschel B. - *Theories...* (op. cit.), p.19.

“campo visual” será, assim, algo distinto da “sensação” porque “o visível é algo que agarramos com os olhos, o sensível algo que agarramos com os sentidos”<sup>64</sup>.

A “textura do Ser”, essa estrutura fenomenal que Merleau-Ponty define será então, no seu todo, unidade “positiva”, não-contraditória mas antes ambígua, “indeterminada”, afirmativa. Neste sentido a *positividade* é algo que existe nos fenômenos enquanto essência, enquanto origem. Agarrar a positividade será, num sentido essencial, *perceber o nascimento constante da origem*, o sentido inesgotável que brota do nascimento constante do fenômeno *e da presença*: a positividade apresentar-se-á, assim, como abertura à origem (a exposição expressiva e permanente da origem) e à *presença como sentido* na consciência e como nascimento constante do fenômeno que se apresenta à consciência a partir de um “campo fenomenal” e não de um “campo visual”. O *campo fenomenal* sugere-se como o lugar do sentir e das trocas entre interior e exterior. Neste sentido, sobrepõe-se ao corpo próprio, fazendo-se coincidir com ele, compondo com ele essa “significação vital”, a atmosfera e a forma que o (in) forma.

## 2. A Positividade

De onde nos vem a positividade? Como se formará este campo fenomenal onde a positividade constitui sentido? Para Merleau-Ponty, a positividade é algo que jorra do indeterminado: “é preciso reconhecermos o indeterminado como um fenômeno positivo”. E é o “campo fenomenal” que coincide com o indeterminado. E é ainda nesse campo que se situa o corpo. Para Merleau-Ponty, a percepção não se resume apenas à visão mas constitui-se numa relação mais franca com a totalidade do corpo. O comportamento do corpo na percepção compreende-se se tivermos em consideração que uma vez situados no mundo (como senão pelo corpo?),

“o sentir investe a qualidade de um valor vital, agarra-a primeiro na sua significação para nós, por essa massa pesada que é o nosso corpo e daí vem que ele comporta sempre uma referência ao corpo. O problema é compreender essas relações singulares que se estabelecem *entre as partes da paisagem ou dela a mim* como sujeito incarnado e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si-mesmo toda uma cena ou tornar-se *imagem* de todo um segmento de vida”<sup>65</sup>.

Mas como funciona o corpo do ponto de vista de uma fenomenologia da pintura? Vemos que o lugar do corpo não é apenas, apesar do “aparelho registador” de Cézanne, o de centro recetor do sentir porque ele coloca-se dentro de uma “estrutura” significativa não-prévia composta de uma diversidade de relações, quer entre as coisas quer entre elas e o sujeito. *O sentido que percebemos não estará, então, só nas coisas,*

---

<sup>64</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.29.

<sup>65</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.79.

*ou não se depreenderá apenas a partir das coisas. As coisas nunca são apenas coisas-em-si mas sempre coisas para.* Nesse sentido as coisas prestam-se umas às outras, tal como se prestam à sua *aparição* na consciência de quem percebe. E quem percebe, não perceberá, afinal, cada coisa “no seu contexto privado”, mas sim uma *atmosfera*. Desta forma o sentido depreende-se, também, do espaço vazio entre as coisas, porque jorra, também, da constituição da coisa em relação a tudo o que a cerca (espaço e tempo), a tudo o que a engloba, incluído também o corpo do pintor.

Assim o sentir é, enquanto propriedade do campo fenomenal, aquilo que nos comunica, na abertura ao mundo, o sentido percebido desse mundo (“o mundo é aquilo que dele percebemos”<sup>66</sup>): a coisa percebida nunca é uma coisa isolada mas pertence ao *aí* num tecido ou *entrelaçamento*:

“a casa, ela mesma, nunca é vista de nenhum lugar, mas a casa vista de todas as partes”; “toda a visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são tomados como coexistentes porque cada um deles é tudo aquilo que os outros «veem dele»”<sup>67</sup>.

A positividade é, neste contexto, uma força dominante. E o corpo fenomenal (o da pintura, o da poesia, o da ação) coloca-se, enquanto operador (registador e provocador) de positividade, no meio da positividade geral das coisas. O corpo é uma *vastidão positiva*. Ele não comunga das propriedades gerais da matéria mas faz-se com elas, ao mesmo tempo que não entrevemos os seus limites. O corpo é visível e o seu limite é um horizonte sempre mais além. Assim sendo *o corpo não é uma totalidade nem um organismo. Ele flui na visão. E como o corpo é vastidão positiva, ele dilui-se na positividade geral das coisas*, misturando-se com elas.

---

<sup>66</sup> Merleau-Ponty, Maurice- *Phénoménologie...* (op. cit.), p.17.

<sup>67</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.97. Os objetos podem fazer parte do mesmo mundo, isto é, ser coexistentes, porque existem numa positividade partilhada que os une. É necessário que os objetos estejam recetivos a essa positividade, por um lado e que “abram” para essa positividade, por outro. Merleau-Ponty fala de objetos mas do mesmo modo que nós podemos falar de cores. Mas é o próprio Merleau-Ponty que, nas notas de trabalho para *O Visível e o Invisível*, refere este comportamento para as cores: “Cada «sentido» é um «mundo», i. e, absolutamente incomunicável para os outros sentidos, e, no entanto, constrói *um algo* que, pela sua estrutura, de imediato se abre para o mundo dos outros sentidos e com eles constitui um único Ser. A sensorialidade: por ex. uma cor, o amarelo: ultrapassa-se a si mesma: desde que se torna uma cor iluminante, cor dominante do campo, cessa de ser determinada cor, tem, por conseguinte, de per si, uma função ontológica, torna-se apta a representar todas as coisas. Num único movimento, impõe-se como particular e cessa de ser visível como particular. O «Mundo» é este conjunto onde cada «parte», quando a tomamos por si mesma, abre de repente a dimensões ilimitadas, - torna-se *parte total*”, Merleau-Ponty, Maurice - *O Visível...* (op. cit.), p.202. A positividade manifesta-se na ligação entre as formas ou as cores porque apresenta essa ligação como uma possibilidade. É um fenómeno do possível: “Ora, essa particularidade da cor, do amarelo, e essa universalidade não estão em *contradição*, são *conjuntamente* a própria sensorialidade: é pelo mesmo motivo que a cor, o amarelo, se dá, ao mesmo tempo, como *certo* ser e uma *dimensão*, a expressão de *tudo o ser possível*”, Merleau-Ponty, Maurice - *O Visível...* (op. cit.), p.202.



Mas o corpo não é um fim, não deve estar subordinado a um conjunto prévio e positivo de coisas anterior a ele, nem estas devem estar submetidas a uma positividade anterior a elas que residiria no corpo. Com o corpo, com a visibilidade, nada é anterior a nada, nada está separado de nada: mas que o fazer-se (o constituir-se Ser) na pintura, na poesia, na ação, é um fazer-se na positividade geral e maior, na *positividade ativa*, que não está nem dentro nem fora do mundo mas é tão-somente a *atmosfera geral* desse (do) mundo. E é isto que o corpo *percebe*: uma estrutura na qual participa ativamente, recebendo e projetando, constituindo a todo o momento uma estrutura *toda positiva*, da qual o contexto privado de cada coisa (contexto que tradicionalmente atribuímos às coisas) que gera a sua negatividade própria (por contraste ao positivo geral) se encontra eliminado ou impercetível: existencialmente não existem *contextos privados*, tudo aí pertence a um *ritmo existencial*, tudo serve à participação do Ser, à sua vivência numa atmosfera, ao sentir da sua passagem. Não vamos nós aqui ao encontro da pintura quando observamos que no plano da pintura uma coisa junta-se ou cola-se a outra, unem-se lado a lado formando uma unidade de sentido, ou seja, quando a pintura mostra que a sua significação existencial é uma e a mesma e é toda positiva?

Ao constituir-se um sentido positivo da pintura que se mostra numa atmosfera, como pode a pintura incluir em si a literatura que, como vimos, não lhe é exterior nem cumpre mais com a sua função simbólica? Responderemos que a influência da literatura na pintura também se apresenta dentro desse *ritmo existencial* positivo, junta-se à pintura porque ela se apresenta como *sensação da literatura*. Junta-se ao “campo fenomenal”, a essa atmosfera toda positiva e assim contribui para ampliar essa atmosfera. Contribui para a realização de sensações. Voltada para a pintura, uma literatura moderna expõe uma variedade de perspectivas, num único poema, num único verso, numa única palavra, ou seja, expõe-nos *sínteses sensórias* ou apresentadas visualmente. O valor de um poema, de um verso, de uma palavra não é o seu valor simbólico tradicional e estático, mas o seu sentido presencial, presente. Não absolutamente presente porque não absolutamente estático. Mas presencial porque incluído num movimento pleno, concêntrico em relação à pintura e que se mistura com esta, que se constitui com a sua *presença*. Há, desta forma, uma positividade geral da literatura, que comunga da positividade geral do Ser, na atmosfera geral e positiva de uma pintura que trespassa as coisas.

### 3. “Corpus”

O corpo é então, o lugar onde interior e exterior se encontram. Mas é preciso ter em atenção que o corpo não é uma fronteira. É muito mais uma *vastidão* que um limite:

“o mundo visível e o dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”<sup>68</sup>.

Nancy diz que:

“o *corpo* é o significante total porque tudo tem um corpo, ou tudo é um corpo (esta distinção tem aqui pouca importância), e o *corpo* é o último significante, o limite do significante se o que diz ou o que gostaria de dizer – o que gostaria de ter dito – não é outra coisa *senão o entrelaçamento, o misturar de corpos com corpos*, misturando em todo o lado e em todo o lado manifestando esta outra ausência de nome, chamado “Deus”, em todo o lado produzindo e reproduzindo e em todo o lado absorvendo o sentido do sentido e de todos os sentidos, infinitamente misturando o impenetrável com o impenetrável”<sup>69</sup>.

Neste sentido, o corpo aparece colocado no mesmo mundo que ele vê e feito da mesma substância (a profundidade material da matéria onde reside o seu real significado), mistura-se com as coisas, na “textura” que apresenta um “*corpus*”<sup>70</sup>. E, sendo como é, feito da mesma substância, não lhe cumpre perceber as coisas à medida de uma apropriação. O corpo não serve de medida de comparação com as outras coisas: “ele não está aí como coisa entre as coisas”<sup>71</sup>.

Como aparece então o corpo? Como funciona ele no espaço da pintura, no *atelier*? Como compreende as coisas? A coisa, não estando no seu “contexto privado”, também não se deixa captar objetivamente por um entendimento que a fechasse para sempre nesse contexto ou num conceito que lhe fosse exteriormente atribuído: ou seja, existencialmente não existe o conceito que se determina objetivamente a partir da coisa ou para ela, existencialmente não existe uma eternidade do conceito que tornasse a coisa tão invariável quanto inexpugnável. A percepção, enquanto lugar da “sensação”, *sente* primeiro que tudo a coisa, o conceito lógico e fixo é-lhe exterior. Eis o lugar do corpo: o sentir. O campo fenomenal não se prende com qualidades absolutamente determinadas, mas antes sentidas. A sua indefinição é o seu conteúdo geral e constitui a sua positividade.

---

<sup>68</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.20.

<sup>69</sup> Nancy, Jean-Luc, “Corpus”. In Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit), p.195.

<sup>70</sup> A ideia de “textura” corresponde-se bem com a ideia de *corpus*, isto é, com a ideia de uma nomenclatura que apresente uma listagem do que forma essa textura. Nancy diz que “nós precisamos de um *corpus*, de um *catalogo*, a recitação de um *logos* empírico que sem razão transcendental, fosse uma lista recolhida, casual na sua ordem ou no seu grau de completude, um *corpus* das *entradas* do corpo: entradas de dicionário, entradas na linguagem, registos do corpo, registos de corpos”, Nancy, Jean-Luc, “Corpus”. In Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit), p.189. Tal listagem, mesmo que variada e abundante, daria à “textura de Ser” que compõe a pintura, a sua devida contextualização, a sua presença, a partir da qual essa contextualização poderia ser listada. Dentro de um campo fenomenal, coincidente com o espaço do *atelier*, onde o corpo se liga ao espaço que o acolhe mediante a sua extensão visual, esse *corpus*, não se resumiria aos aspetos da corporeidade mas também aos aspetos da materialidade da pintura que o corpo percebe.

<sup>71</sup> Merleau-Ponty - Maurice, *O Olho e...* (op. cit.), p.44.

“A substância massiva é suportada apenas por um espalhar-se, não por uma interioridade ou por uma fundação”<sup>72</sup>.

Trata-se então, com a pintura, com o corpo que pinta, de despertar as “sensações” numa medida de “realização”: captação e projeção de sensações *a partir* dos objetos (ou do plano do quadro) e *para* os objetos (ou para o plano do quadro). Nisto representará o corpo um papel essencial. E senão essencial (porque à essência algo escapa ainda que não participa da sua composição) então representará o corpo *todo* o papel na realização de sensações. Em *O Olho e o Espírito* por exemplo, Merleau-Ponty funda o corpo na visão, introdu-lo nessa atividade que é o ver (o receber pelos olhos o objeto ou o projetar a visão sobre os objetos): corpo e visão não se distinguem entre si, ambos se solidarizam num ato único de perceber. De facto, podemos ler aí que

“o mundo visível e o dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”<sup>73</sup>.

Aí o corpo e a visão constituem-se comunidade:

“É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções que é um entrançado de visão e movimento”<sup>74</sup>.

De facto, para o pintor o corpo está colocado no mundo que ele percebe, o mesmo mundo que o forma (ao corpo) e o informa (à vista). Formação e informação não se

---

<sup>72</sup> Nancy, “Corpus”. In Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.199. Neste ensaio, Nancy procura apresentar uma nova abordagem à corporeidade e ao assunto “corpo”. Para ele, já não se trata de apresentar uma interioridade dos corpos como produtora de sentido, mas de apresentar um “*corpus*” de atribuição de sentidos aos corpos que se encontram destituídos de interioridade. “Não mais corpos que fazem sentido, mas o sentido que engendra e partilha corpos” (p.197). Deste modo, “a escrita de um *corpus* como uma separação e partilha de corpos, partilhando o seu ser-corpo, partilhado por ele e assim dividido de si mesmo e do seu sentido, ex-crito ao longo da sua inscrição” (p.197). Porque os corpos já não partilham uma interioridade mas uma mistura da sua exterioridade, Nancy pode dizer que “um corpo pesa sempre; deixa pesar-se, ser pesado. *Um corpo não tem um peso, é um peso*. Pesa, pressiona-se contra outros corpos. Todos os corpos pesam uns contra os outros. (...) O seu peso é o emergir da sua massa à sua superfície” (pp.198-9). Este sentido da *emergência* dos corpos pode ajudar-nos a compreender que o corpo existe na sua relação com os corpos que o rodeiam e nessa relação ele funda a visão, que não é apenas sentido ótico, mas totalidade dos sentidos compondo-se no ato da visão. A visão é o peso do meu corpo pesando contra o peso dos corpos que me rodeiam. Enquanto pintor, é o meu peso contra o peso do quadro, da pintura, é o meu peso espalhando-se pelo espaço que me rodeia, no *atelier*, por todo o espaço onde a pintura vem a morar.

<sup>73</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.20.

<sup>74</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.19. Podemos acrescentar que são estas transsubstanciações que formam o “*corpus*” e ajudam a definir, pela sua nomenclatura, uma fenomenologia da pintura, do tato da pintura: “*Corpus* do tato: tocar levemente, pincelar contra, espremer, penetrar, agarrar firme, polir, raspar, esfregar, golpear, palpar, manejar, tecer, estreitar, abraçar, atacar, beliscar, morder, chupar, segurar, largar, lambe, carregar, pesar...” , Nancy, Jean-Luc, “Corpus”. In Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.198.

distinguem sobremaneira: constituem o entrançado, a “textura” que o mundo, mais do que ser composto por ela, compõe *com o* pintor no ato de visão. Assim, se visão se entrelaça com movimento, ao falarmos de visão estaremos obrigatoriamente a falar de movimento. Ao pintor a dificuldade surge quando tenta separar o corpo operante em constituintes privados e distintos: o corpo vê porque se movimenta, vê dentro do movimento, ou seja, *através* do movimento que une as coisas. A pintura moderna, desde Cézanne, tenta capturar os objetos no meio do seu movimento próprio e do movimento do próprio pintor: o pintor tenta capturar o *movimento pleno do Ser*.

(Mas talvez porque uma representação pictórica de movimento pode resultar no seu efeito contrário e falhar, ou seja, pode resultar numa forte demonstração de imobilidade<sup>75</sup>, o que Cézanne, Picasso ou Nicholson, por exemplo, tentaram captar foi um movimento alternativo ao movimento meramente visual. Não o movimento a que vulgarmente atribuímos a propriedade da velocidade mas um outro movimento, esse movimento pleno, esse entrançado de corpo e visão que não se deixa medir por nenhum tempo do mundo, essa “textura” que o pintor personifica *enquanto* pintor. Um movimento que envolve o móvel e o imóvel, um movimento que atravessa a “textura da pintura”).

A *presença* da pintura apresenta-se como movimento, portanto. Mas como vive o pintor esse movimento pleno da pintura? O pintor não incarna o *movimento da presença* apenas no ato de pintar mas com a mestria esse movimento passa para além do quadro e permanece para além do ato de pintar: na observação, nas pausas entre sessões, entre pinturas, na vida total do *atelier*, é ainda o movimento pleno, a pintura enquanto “evento”, que anima o pintor. E quem sabe quanto deste movimento não passa para além do *atelier*, sobrepondo-se à continuidade da própria vida? Mas inevitavelmente, acabada a pintura, algo deve ficar e fixar-se na tela, algo que valha a pena o esforço, algo atraia ainda o olhar, que o condense, que o concentre e o reúna numa unidade de sentido. Algo de essencial que continua a presença da pintura enquanto manifestação do movimento:

“a essência ou o *eidos* do objeto é constituído pela invariante que permanece idêntica através das variações”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> O Futurismo, por exemplo, tentou captar a velocidade e o movimento por meio de repetições, fortes diagonais, linhas oblíquas, ângulos fechados acoplados a objetos físicos ainda reconhecíveis. Nessas sobreposições resultou o efeito contrário daquele que era suposto representarem: as figuras e os objetos surgem nessas pinturas com um maior peso, mais estáticos, numa espécie de estabilidade forçada.

<sup>76</sup> Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia* (op. cit.), p.16. O que queremos dizer é que a pintura resulta de um corpo que se movimenta plenamente no *atelier*, que não deixa de ver e de mover-se. Neste sentido a pintura é bem uma invariante formada no meio da variação. Do ponto de vista da fenomenologia, em que a pintura pode ser encarada como “coisa” no meio do “mundo natural”, ela coloca a questão da sua evidência ou facto apresentado mediante a sua apresentação. Merleau-Ponty diz-nos, a este propósito, que “a constância da grandeza ou da forma real através das variações de perspetiva não será

Algo que constitua relação e que, resultando do movimento da pintura (corpo e visão), sugira mais movimento, sugira a *continuidade* do movimento que aí se começou e aí se perpetua: um “segmento de vida”, um momento do “ritmo existencial”.

#### 4. A Visão

A visão, na qual se inclui o movimento corporal, pertence à unidade que liga o Ser ao mundo. Independentemente da variedade multicolor (ou por causa dela) que recebe, a visão presta-se e participa de uma unidade essencial do Ser. Também ela é não-contraditória, não-lógica. Diz Merleau-Ponty que

“a visão não é a metamorfose das coisas mesmas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado”<sup>77</sup>,

o que quer dizer que a visão não é dupla, não se divide entre uma generalidade e uma particularidade, entre uma objetividade e uma subjetividade. É um somatório de ambos. Portanto, não existe a visão do pintor separada da realidade de um mundo que fosse exterior à visão. Mas tal como a visão se une ao movimento, é então indissociavelmente,

“um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo”<sup>78</sup>.

E já vimos aqui que o corpo, mais do que extensão é *vastidão*, que o seu horizonte está sempre mais distante de si e continua distante por mais que dele tentemos aproximar-nos. Descodificar os signos no corpo... Quem poderá dizer mais exatamente onde? Aqui, na minha pele? Ali, no valor tátil da minha tela? Num certo sentido colorido daquele pôr-do-sol?

---

senão a constância das relações entre o fenómeno e as condições da sua apresentação”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.353. A apresentação de um fenómeno, como *eidos* do objeto, chega-nos dentro de um sistema “onde cada momento é imediatamente significativo de todos os outros”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.354. Por isso, a forma é-nos dada numa constante de “significação”, ganhando assim a sua relevância e não através de uma observação estritamente intelectualista e empirista que observasse o objeto exclusivamente a partir da face que ele vira para nós. O objeto e aqui mais precisamente o quadro, existe para nós apenas, isto é, está presente apenas enquanto inserido num certo contexto significativo: “Em todas as suas aparições, o objeto mantém caracteres invariáveis, torna-se ele mesmo invariável e é objeto porque todos os valores possíveis que ele mantém enquanto grandeza e forma são adiantados como estando fechados na fórmula das suas relações com o contexto”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.354. O contexto é “fechado” apenas como “campo fenomenal” no qual cada coisa “abre” para a outra no devido contexto. Na pintura uma cor abre para outra, uma forma para outra, etc. E a nossa percepção é “abertura” na medida em que ela abre para o objeto, em que abre para o contexto do quadro dentro do “campo fenomenal” que está ao abrigo do contexto.

<sup>77</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.36.

<sup>78</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.36.

Qual a importância da visão para um ato continuado de criação em pintura? Se ela é extensão do corpo, se é ação de interseção entre o corpo e as coisas, como se comporta em realidade? Tentaremos responder a esta questão afirmando que o que se passa com a *Visão* é que, compreendida na mesma lei total do Ser, ela é uma continuidade. É ininterrupta:

“a visão do pintor é um nascer continuado”<sup>79</sup>.

Neste sentido, a visão está indissociavelmente ligada à *presença*, está como que vocacionada para perceber o sentido da presença das coisas porque ela mesma funciona à maneira de um *nascimento continuado*.

E assim compreendida, como *continuidade*, parece compor em cada momento do tempo, em cada ponto do espaço, as situações existenciais do Ser. A Visão não deixa nada ao acaso. Tudo no mundo é preenchido pelo Ser e pela visão: momentos e pontos especiais encontram-se combinados com a Visão, com a qual se articulam numa continuidade feliz, num “ritmo de existência”. E assim compreendida, a Visão exerce-se: não recebe apenas as formas e as cores exteriores e objetivas mas no lugar vago dessas cores e dessas formas, onde uma neutralidade se oporia a uma positividade do viver, a *Visão projeta* outros tantos elementos positivos. A importância da visão não está apenas no receber, mas também no projetar e, assim, em criar fatos pictóricos.

No caso do pintor, esta propriedade projetiva complementa a propriedade prospectiva da visão: o olho exercitado na visão (na vista e no movimento) aprende a ver, a receber e a projetar. E esta capacidade já não pertence apenas a um condicionamento ótico, não parece estar, assim, sujeita a uma propriedade psicomotora do sujeito-pintor, mas a um exercício da sua própria posição *perante* as coisas, *um exercício do seu Ser*:

“O visível, em sentido profano, esquece as suas premissas, assenta numa *visibilidade inteira que deve ser recriada*, e que liberta os fantasmas em si cativos. Os modernos, como se sabe, libertaram muitos outros, *juntaram bastantes notas surdas à gama oficial dos nossos meios de ver*. Mas a interrogação da pintura visa, em todo o caso, essa *gênese secreta e fervorosa das coisas no nosso corpo*”<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.30.

<sup>80</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.28. Devemos ter em consideração que esta “gênese” liga-se com a nossa capacidade de projetarmos nas coisas a visão que se faz no nosso corpo. O domínio da visão não é apenas da ordem do visível mas também do visionário. “Não é uma natureza exterior ao homem, ao artista, que o interpela, outrossim um mundo que ele vê por dentro, dizendo-se aqui interioridade de um duplo ponto de vista: relativamente ao corpo do pintor e relativamente ao próprio mundo, isto é, vemos a partir de um corpo que está dentro do mundo”, Bettencourt da Câmara, José - *Expressão e Contemporaneidade, A Arte Moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, p.149. Se para Merleau-Ponty, o corpo humano está “aí, entre vidente e visível” (Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* [op. cit.], p.22), é porque se apresenta com a mesma qualidade da

Esta “gênese das coisas no nosso corpo”, este “nascer continuado” une, de certo modo, a Visão à vidência. Por isso pôde Merleau-Ponty citar Max Ernst:

“Do mesmo modo que o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob o ditame do que se pensa, do que nele se articula, *o papel do pintor consiste em cercar e projetar o que nele se vê*”<sup>81</sup>.

Ainda em *O Olho e o Espírito* encontramos ensaiada esta capacidade da Visão se perpetuar a si mesma, numa continuidade sem interrupção: nela o espaço vago não existe, o que está entre os objetos é apenas continuidade de uma exterioridade própria desses objetos, aquilo que Ponty chama de profundidade e que a Visão observa, recorta, preenche e sinaliza fazendo-a significar:

“Não se trata, decerto, do intervalo sem mistério que eu veria de avião, entre estas árvores próximas e as distantes. (...) *O que constitui um enigma é a sua ligação, é o que está entre elas (...). É a sua exterioridade, conhecida no seu envolvimento, e a sua dependência mútua, na sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não mais se poderá dizer que se trata de uma «terceira dimensão»*”<sup>82</sup>.

Neste sentido, podemos apresentar o facto pictórico da Visão: não uma distância absoluta do lugar vago entre dois objetos que se apresentam ambos num primeiro plano. Não um lugar obscuro, posto à sombra desses objetos, não um lugar vazio mas uma certa forma, um certo recorte preenchido *que aí se vê*, que a Visão aí projeta e que existe mais ou menos no mesmo plano que todos os outros objetos ou formas que o envolvem. No mesmo plano visual, portanto, mas também no mesmo plano de existência, para sermos mais rigorosos, no qual as coisas existem como que vibrando e ondulando numa *co-exterioridade* permanente, contínua.

Esta co-exterioridade pode ser ilustrada pela ilusão do “Vaso de Rubin” (Fig. 9). Esta ilusão ótica faz o olhar oscilar exatamente entre essa receção (do objeto vaso) e a pro-

---

matéria que o envolve, embora, pela visão que nasce nele, se apresente como criador. Mas é essa mesma qualidade que une o visível ao visionado em co-pertença. E é a pintura que se apresenta como mediação, entre o que ele vê e projeta como visão: “Os problemas da pintura situam-se no prolongamento das questões do corpo e da visão. A pintura celebra, para Merleau-Ponty, as antinomias do corpo, porque ela é precisamente um alargamento da visão – excesso, desbordamento dela (...). Forçando as coisas a «passar» pelo corpo do pintor, convertendo-as à visão interior que referimos, não celebra a pintura mais do que o visível, atenta às formas que as coisas impõem ao nosso olhar, e simultaneamente ao imaginário com que, no íntimo as envolvemos”, Bettencourt da Câmara, José - *Expressão e Contemporaneidade...* (op. cit.), pp.150-1. Para Merleau-Ponty a pintura moderna obteve, inquestionavelmente, “um positivo alargamento do nosso âmbito de visão, pela ultrapassagem de modos de ver convencionais, obviamente restritivos”, Bettencourt da Câmara, José, *Expressão e Contemporaneidade...* (op. cit.), p.151.

<sup>81</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.43.

<sup>82</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.53.

jeção da visão de dois perfis virados um para o outro. O vaso já não é aí somente o objeto-vaso mas uma forma recortada que está no vaso e entre dois perfis. Forma que, pela predominância da ambiguidade, não funciona como lugar vazio entre perfis mas como forma plena e independente na junção das duas exterioridades (co-exterioridades) aos dois perfis. Trata-se de uma ilusão que gera o fenómeno de *Visão* de que aqui falamos.

Mas a importância da Visão para uma fenomenologia da pintura é a ultrapassagem gradual do plano da pintura no sentido em que, pela visão, a pintura se espalha pelo espaço. O Cubismo sempre ensaiou a possibilidade de uma co-exterioridade entre objetos bem como uma *vertente rítmico-temporal* da pintura. Picasso, ao interpretar esta possibilidade da nossa percepção comum, a do volume das formas opostas ao vazio entre elas, caracteriza essa percepção como positiva (oposta à negatividade vazia do seu exterior):

“Se nos ocuparmos do que é *cheio*, isto é, do objeto enquanto forma positiva, o espaço à sua volta reduz-se a quase nada”<sup>83</sup>.

(Picasso fala aqui do objeto isolado, “cheio” ao passo que o objeto é sempre junto ou a outros objetos ou a um espaço também ele “cheio”. Por isso esta “positividade” de que fala Picasso nada tem que ver com a positividade a que aqui me refiro, positividade esta que caracteriza a soma dos objetos e das zonas que lhes são exteriores. Há uma “positividade” arcaica dos objetos, a do seu nome, a da sua forma e a da sua significação tradicional)

Mas é o próprio Picasso que, na mesma tirada, reformula a questão e explica:

“Estamos mais interessados no que se passa no interior ou no exterior de uma forma? Quando olhamos as maçãs de Cézanne, vemos que ele pinta maravilhosamente o *peso do espaço* sobre essa forma circular. A *forma em si é um volume oco*, sobre o qual a *pressão exterior* é tal que produz a aparência de uma maçã ainda que esta não exista verdadeiramente. O que conta é a *pressão rítmica do espaço sobre essa forma*”<sup>84</sup>.

Esta disposição rítmica do espaço era muito própria do Cubismo, pelo que dizia Albert Gleizes:

“No decorrer da sua evolução o Cubismo descobriu uma organização rítmica da superfície”<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Désalmand, Paul (ed. by) - *Picasso por Picasso*. Lisboa: Contexto, 2000, p.125.

<sup>84</sup> Désalmand, Paul (ed. by) - *Picasso...* (op. cit.), pp.125-6.

<sup>85</sup> Albert Gleizes cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.104.



Mas existe ainda em Picasso a consciência de uma outra realidade (a da Visão) que atravessa a realidade meramente física das coisas. A realidade da Visão é algo que se estabelece ao traçarmos relações ou correspondências entre os mais distintos objetos:

“O que me interessa é estabelecer aquilo a que se poderia chamar *relações de grande amplitude, relações muito inesperadas entre as coisas* de que quero falar. Nesta dificuldade há uma *tensão* que, para mim, é muito mais importante do que o equilíbrio estável da harmonia, que não me interessa absolutamente nada. *A realidade deve ser trespassada*, em todos os sentidos da palavra”<sup>86</sup>.

Das declarações de Picasso poderemos entender quer a ideia de *co-exterioridade* entre objetos que nos apresenta um “facto pictórico” (e que, de resto, podemos ler numa declaração de Georges Braque: “Não se deve fazer uma vez mais aquilo que a Natureza já faz perfeito. – Não se deve querer parecer verdadeiro pela imitação das coisas, que são transitórias e mutáveis e que nos parecem ilusoriamente imutáveis. *As coisas em si não existem. Só existem através de nós. – Não se deve querer apenas copiar as coisas. Devemos penetrá-las, tornarmo-nos nós próprios as coisas.* – o fim em vista não é reproduzir um facto anedótico, mas *produzir um facto pictórico.* – Prefiro estar em harmonia com a Natureza do que imitá-la”<sup>87</sup>, querendo isto dizer que o facto pictórico que se quer produzir induz a co-exterioridade), quer uma *vertente rítmico-temporal*.

Qual a importância desta co-exterioridade entre objetos e desta vertente rítmico-temporal para uma fenomenologia da pintura que pretende incluir a sensação da literatura na pintura? Essa importância pode verificar-se se afirmarmos que a exterioridade e o ritmo na pintura unem as sensações da literatura e as sensações da pintura numa “textura” comum, numa “atmosfera” de que se compõe o espaço. Mas devemos ainda analisar mais cuidadosamente esta “vertente rítmico-temporal” que abre a pintura ao seu movimento pleno, ao movimento que se cumpre no ato de percepção. Neste sentido a sensação visual, que não surge isoladamente mas numa “textura”, aparecerá (ou estará presente) com um grau idêntico à sensação literária. O facto pictórico é equivalente ao facto literário.

## 5. Tempo e Ritmo 1

---

<sup>86</sup> Picasso cit. por Désalmand, Paul (org.) - *Picasso...* (op. cit.), p.125. Estas “relações de grande amplitude” que Picasso procura na sua obra refletem uma “textura” ou um “campo” que ele sempre procurou na sua pintura, não só em cada uma delas mas em toda a sua pintura, até à descoberta, nos anos 30, do “estilo Picasso” que o tornará famoso. É por isso que ele diz que “a realidade deve ser trespassada”, ou seja, ela deve ser trespassada com uma visão sintetizada que a transforme numa atmosfera. Claude Roy, um amigo do pintor, afirmará em *O Amor da Pintura*: “vê-se na sua obra coexistirem as tendências e as atmosferas, alternarem a um ritmo alegremente rápido a inspiração depressiva e a inspiração alegre, a ternura e a crueldade, a ironia e o lirismo. Como se diz de certos autores da literatura que são *escritores de espírito*, Picasso é um *pintor de espírito*”, Lisboa: Presença, [ca. 1980], p.77.

<sup>87</sup> Georges Braque cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.104.

A vertente rítmico-temporal é-nos dada por Ben Nicholson (que conheceu Braque e foi por ele muito influenciado) que designa a *continuidade* rítmica e temporal, apresentando-a como infinidade:

“Tal como eu a vejo, a pintura e a experiência religiosa são a mesma coisa e aquilo de que todos estamos à procura é o entendimento e a *realização da infinidade* – uma ideia que é completa, sem início, sem fim, e portanto dada a todas as coisas por todo o tempo. (...) Pintar e entalhar (Nicholson já fazia os seus “relevos”) *é um modo de procurar esta realidade* e neste momento atingiu o que é, até agora, o seu ponto mais profundo. Durante a última época uma contribuição vital foi dada por Cézanne, Picasso, Braque, Brancusi, e mais recentemente por Arp, Miro, Calder, Hepworth e Giacometti. Estes artistas têm a qualidade da *verdadeira visão* que faz deles parte da própria vida”<sup>88</sup>.

A “realização da infinidade” parece ser a realização da “textura do Ser” da pintura. Estas declarações são uma resposta a um questionário endereçado por Herbert Read em 1933 aos artistas do grupo londrino *Unit One* com o objetivo de dar às declarações desses artistas um enquadramento comum. Herbert Read escreveu mais tarde (1944) um importante artigo sobre Ben Nicholson que serviu de introdução a um volume sobre a sua obra e no qual podemos ler que

“ (...) os valores formais da pintura de Ben Nicholson possuem o mesmo valor que as formas de Poussin ou Rembrandt ou Cézanne. São construções de espaço e matéria, com todos os atributos de tais construções – *ritmo, equilíbrio, claro-escuro, finalidade concreta*”<sup>89</sup> No mesmo artigo, ainda, H. Read apela para a capacidade visionária da obra de Nicholson: “A importância social de uma arte como a de Ben Nicholson é de primeira grandeza *enquanto extensão da faculdade visual*”<sup>90</sup>.

Naquelas declarações proferidas por Ben Nicholson a Herbert Read, podemos ler no primeiro parágrafo uma demonstração escrita da *estrutura rítmica que a pintura contém*. Trata-se de uma única frase ritmada que traduz textualmente, uma experiência visual ou pictórica:

“Podemos exprimir um pensamento ao pegar num pedaço de pedra e moldá-la ou dois pedaços de pedra e moldá-los por 20 anos, um em relação ao outro e ambos em relação com o tempo e o espaço ou podemos pegar num pedaço de cartão e cortar-lhe um círculo uma profundidade ou 2 círculos 2 profundidades ou 600 círculos 6.000 profundidades ou podemos pegar numa tábua e pintá-la de branco e então por cima pôr-lhe alcatrão preto e depois por cima um cinzento e depois um pequeno círculo de carmim – e depois raspar algum cinzento e deixar o preto, algum preto deixando branco, algum branco deixando a tábua, alguma tábua

<sup>88</sup> Ben Nicholson cit. por Lynton, Norbert - *Ben Nicholson*. London-New York: Phaidon, 2005, p.51.

<sup>89</sup> Read, Herbert - *A Filosofia da Arte Moderna*. Lousã: Ulisseia, [ca. 1980] (1951), p.256.

<sup>90</sup> Read, Herbert - *A Filosofia...* (op. cit.), p.259.

deixando o que quer que esteja por trás – apenas para parar quando for apenas forma e profundidade e cor que mais te agradar, exatamente mais do que qualquer coisa que alguma vez te tenha agradado antes, algo que te tenha agradado ainda mais do que se agrada a si mesmo então terás uma coisa viva tão agradável quanto um cão-de-água com 2 olhos pretos brilhantes”<sup>91</sup>.

De facto, confrontado com estas duas declarações, Herbert Read pôde dizer que

“B. N. olha a arte como um exercício quase que de uma metafísica abstrata. É verdade que a palavra «vida» ocorre no seu depoimento, mas é olhada como algo infinito que deve ser tornado atual e real no mundo da arte”<sup>92</sup>.

Ben Nicholson visitou Braque várias vezes em Paris e estabeleceu com ele uma prolongada correspondência. Por isso as influências de Braque em Nicholson só poderiam ser inevitáveis<sup>93</sup>. O quadro de Ben Nicholson 1932-3 (*Musical Instruments*) (Fig. 10) pode ser entendido à luz do que tem sido dito e das próprias palavras de Braque. De facto, o que aí encontramos é um forte *facto pictórico*, ou uma *extensão da faculdade visual*. A visão de uma *forma* que resulta de uma forte relação estabelecida entre dois objetos diferentes que são *co-exteiores um ao outro*, uma forma de certo modo difusa que torna ambos os instrumentos *co-extensivos um ao outro* e isto de modo *ritmado*. O que se observa nesta pintura é um fenómeno de continuidade entre objetos, um *movimento pleno contido nos limites da percepção*<sup>94</sup>. A forma que aí encontramos e que se constitui como unidade de dois objetos distintos não é, de facto, aquilo que poderíamos chamar de forma fechada. De facto, esta surge mais como abertura à unidade, à percepção da unidade do que como representação absoluta, fechada e limitada com um contorno terminante. É uma forma que o olhar preenche e completa, sinalizando-a e fazendo-a significar (“a forma possui um significado – um significado próprio que lhe pertence inteiramente”<sup>95</sup>) e que refuta, na sua autonomia e evidência pictórica, um vazio que tivesse lugar entre os dois objetos. A linha é repetida aí de forma rítmica,

<sup>91</sup> Ben Nicholson cit. por Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.50.

<sup>92</sup> Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.50.

<sup>93</sup> Nicholson não tinha apenas inclinações cubistas. Em Paris visitou o *atelier* de Mondrian que considerou “espantoso”. Nesse *atelier* Mondrian tinha penduradas várias das suas telas. V. Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.50.p.48.

<sup>94</sup> Mikel Dufrenne diz-nos que o movimento da obra deve obedecer a um tempo intrínseco à obra. Este tempo não é o tempo objetivo da história para além da sua matéria. A matéria deve suscitar o seu próprio tempo e assim dar a ver o movimento da obra: “...que o objeto pictural tenha uma história para além da sua matéria, quer dizer que ele esteja ligado ao tempo objetivo, não implica que ele traga o tempo nele. O tempo que vem animar o espaço pictural deve, pelo contrário, pertencer de qualquer modo à estrutura do quadro. Mas como? Isso não é possível senão intervindo por procuração sob as espécies de movimento. (...) Noutros termos, o espaço pictural será temporalizado, se ele se nos der como um espaço estruturado e orientado, onde certas linhas privilegiadas constituem trajetórias e se essas trajetórias, em vez de nos aparecerem como resíduos inertes de movimento, nos aparecerem, pelo contrário, cheias de um movimento que elas atingem no imóvel”, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. 2 Vols. Paris: P.U.F., 1967, pp.348-9. Vol.I – L'Objet Esthétique.

<sup>95</sup> Focillon cit. por Read, Herbert - *A Filosofia...* (op. cit.), p.256.

prolongando os contornos dos instrumentos musicais ao espaço exterior de forma ambígua (não-contraditória, não-lógica) de modo que o olhar tem dificuldade em assinalar onde, mais exatamente, terminam os instrumentos (sobretudo a viola, cujo contorno é repetido tanto à esquerda como à direita) e começa o espaço envolvente. A linha aparece aí como Ponty a descreve em *O Olho e o Espírito*, como “linha ondulante”<sup>96</sup> e que resulta da visão que “nos ensina que seres diferentes, «exteriores», estrangeiros uns em relação aos outros, estão no entanto absolutamente juntos na «simultaneidade»”<sup>97</sup>. Esta simultaneidade é “realização de sensações”, uma apresentação presencial entre o que se viu e o que se quis ver. E é também exercício da visão da *presença*.

Embora Ben Nicholson tenha, a partir de início dos anos 30, levado este processo ao seu limite, autonomizando as formas enquanto “factos pictóricos” e fazendo essas formas coincidir completamente com o seu suporte (Fig. 11) enquanto realização absoluta da Visão, o pintor sempre manteve com a realidade física uma relação de dependência na qual fazia dessa realidade o suporte da “realização de sensações” (tal como Cézanne ou os cubistas, que nunca conseguiram separar-se completamente do seu modelo). Ou seja, a realidade da forma “realizada” é o próprio objeto pictórico como todo, forma acerca da qual pôde Norbert Lynton dizer que

“B. N. estava já alertado para a realidade dos elementos pictóricos *per se*, e era sensível aos seus poderes de criarem espaço, em si mesmos e em relação uns aos outros”<sup>98</sup>.

O quadro de Nicholson 1932 (*Au Chat Botté*) (Fig. 12) é um exemplo paradigmático desta “realização” e do tipo de relação que Ben Nicholson estabelecia com a realidade com o objetivo de “criar espaço, não espaço «literário» mas espaço real”<sup>99</sup> no qual a visão recebe e projeta criando ou fazendo nascer, assim, a *presença*. (quando Norbert Lynton fala aqui de espaço «literário» refere-se ainda a uma antiga conceção de literatura da pintura: a de um assunto exterior claramente definido que lhe fosse acrescentado.)

Acerca deste quadro diz-nos Ben Nicholson:

---

<sup>96</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.58-61. Também nas suas notas de cursos, Merleau-Ponty refere a potencialidade da linha: “Em relação a quê significa ela? Uma norma ou um nível. É preciso que uma linha, como traço de um movimento, seja um ritmo, uma lei, lei não somente de um deslocamento efetivo no espaço, mas de um campo de possíveis, para além do provável”, Merleau-Ponty, Maurice - *Notes de Cours, 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996, p.51.

<sup>97</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e...* (op. cit.), p.66. Também a cor tem nesta pintura um papel crucial na troca de correspondência entre objetos que ajudam ao seu “entrelaçamento”: a cor do violino (castanho escuro) é repetida no buraco da viola e na sua face lateral enquanto que o cinzento claro desta se estende até ao violino, numa visão de permuta e conexão entre os objetos.

<sup>98</sup> Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.61.

<sup>99</sup> Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.58.

“Acerca da construção-espacial: posso explicar um aspeto disto por uma pintura antiga que fiz de uma montra de Dieppe embora, na altura, não a tenha feito com nenhuma ideia consciente de espaço mas apenas usando a montra como tema no qual basear uma ideia imaginativa. O nome da loja era “Au Chat Botté” e isto deu origem a um *encadeamento* de pensamento conectado com os contos infantis da minha infância e estando em França e sendo o meu Francês um pouco misterioso, as próprias palavras tinham uma qualidade abstrata – mas o que era importante era que este nome estava impresso em belas letras vermelhas no vidro da montra – *dando um plano* – e nesta janela estavam reflexos do que estava atrás de mim quando eu olhava lá para dentro – *dando um segundo plano* – enquanto que através da janela, objetos numa mesa atuavam numa espécie de ballet e formavam o “olho” ou o ponto-vivo da pintura – *dando um terceiro plano*. Estes três planos e todos os seus planos subsidiários eram *intercambiáveis* de modo que não poderíamos dizer qual era real e qual era irreal, o que estava refletido e o que não estava refletido e isto criou, agora vejo, uma espécie de espaço ou um mundo imaginativo onde pudéssemos viver”<sup>100</sup>.

Ben Nicholson une (aqui) a visão ao mundo pelo corpo num “entrelaçado” ou numa textura de que resulta a Visão (recepção e projeção) de um *movimento pleno*<sup>101</sup>. O problema que esta descrição levanta é o seguinte: se o pintor pinta apenas no *atelier*, se o seu modelo não é mais o exterior da pintura mas o interior sensitivo da pintura na qual se incluem as sensações literárias (e já não, repita-se, a literatura enquanto símbolo exterior à pintura) numa atmosfera de *atelier*, não poderá a relação entre planos de que fala Nicholson ser reinterpretada enquanto relação entre os diversos planos da pintura e da literatura num único espaço (o *atelier*) onde eles coexistem? Por exemplo, a pintura constituindo um primeiro plano sensorio bruto, um poema ou um verso constituindo um segundo e um novo plano pictórico constituindo um terceiro e assim consecutivamente?

## 6. Medium

Depreendemos do que acima foi exposto que o *movimento* na pintura é considerado uma consequência inevitável da vida do pintor, um reflexo da tensão existencial na qual o pintor vive. Movendo-se, o pintor vê a vida dentro do movimento ou a partir do movimento do seu próprio viver: neste sentido de movimento da vida, os objetos que são observados a partir de um centro que se move, do olho que não está quieto, perdem as propriedades fundamentais (e tradicionais) que os permitia reconhecer não

<sup>100</sup> Ben Nicholson, cit. por Lynton, Norbert - *Ben Nicholson* (op. cit.), p.58.

<sup>101</sup> “A pintura é um movimento, um movimento que germina na aparência, que é ditado por ela, de forma alguma um movimento inspirado pela inteligência. (...) Então porque é a pintura tão diferente das aparências? Precisamente porque ela é Natureza, não as aparências, não a «pele das coisas»; Porque ela é natureza naturante: a sua «mão, nada mais que o instrumento de uma vontade longínqua»; Porque ela dá aquilo que a natureza quer dizer e não diz: o «princípio gerador» que faz ser as coisas e o mundo, «Causa primeira» «cérebro ou coração da criação» «saber absoluto» (...)", Merleau-Ponty, Maurice - *Notes de Cours...* (op. cit.), pp.56-7.

como *objetos de conhecimento* (ou como objetos perspetivados pelo olho que se movimenta em várias posições e assim conhece profundamente os objetos) mas como objetos puramente materiais, definidos pelas suas qualidades físicas (forma absolutamente reconhecível, peso próprio, resistência, contenção em si). Por efeitos desse *movimento vital e pleno*, a pintura deixa de ser essa representação tradicional de objetos materiais (a fuga a essa representação seria apenas da ordem da representação de um contorno um pouco menos definido ou uma pincelada mais solta e impressionista dos objetos), para aprender a ver os objetos pictoricamente a partir de uma “nova ótica” (luz, cor, forma, textura). Neste sentido, entramos cada vez mais no domínio da abstração.

Na arte moderna, a relação entre forma e fundo (que por vezes pode ser apenas o assunto ou *subject matter*) é de outra ordem que não apenas a da arte representativa. A representação parece ter ultrapassado os seus limites tradicionais e concentrar-se *em torno* de novos limites: porque a relação entre forma e fundo não se guia já por uma definição absoluta do assunto ou fundo do qual a forma irá fazer parte acessória mas por uma *relação entre a forma adaptável e o assunto ou fundo indefinido*<sup>102</sup>. Desta relação resulta a oposição de uma estabilidade absoluta: se a forma tende a adaptar-se (não sendo intransigente e fixada previamente, ela é maleável e permeável à sua colocação em certas zonas do espaço, as quais entram em relação com o fundo) e se o fundo (enquanto tema) tende para a indefinição (o contrário da sua imutabilidade absoluta, a sua indefinição completa-se enquanto emissora de um discurso articulável e acolhedor de formas), então o que resulta da combinação mútua destes dois elementos não é a representação figurada, mas a *própria presença do movimento*:

“O movimento dá-nos a relação entre forma e assunto, mas de modo diferente do que na arte representativa. «O processo criativo funda-se não em imitar mas em *duplicar (paralleling)* a natureza – traduzindo o impulso recebido da natureza para o *medium* da expressão, vitalizando, assim, este *medium*.» Duplica a tensão da existência do artista e, de facto, de toda a vida, porque «a vida não existe sem movimento e o movimento não existe sem a vida»”<sup>103</sup>,

---

<sup>102</sup> Henri Focillon atribui uma significação vital a esta relação ao dizer que “a vida é forma, e a forma é o modo de ser da vida”, Focillon, Henri - *A Vida das Formas*. Lisboa: ed. 70, 2001 (1943), p.12. E esta relação é caracterizada do seguinte modo: “Acontece que a forma está rodeada por um halo. Sendo estrita definição do espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduce-se, propaga-se no imaginário, ou melhor dizendo, consideramo-la como uma espécie de fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é nem o espaço nem a razão, uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer”, Focillon, Henri - *A Vida...* (op. cit.), p.14. A forma encontra-se como que pronta a receber essa multiplicidade das imagens que constituem o seu fundo. Embora este seja um valor intemporal da forma em relação com o conteúdo, o modernismo tornou-se consciente desta adaptabilidade da forma ao conteúdo inesgotável e procurou exercer este valor na prática.

<sup>103</sup> Hans Hofmann cit. por Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting in America*. London: Harvard University Press, 1983, p.64.

o que é revelador de uma ideia moderna de pintura e de uma ideia moderna de vida. (Daqui algum sentido literário que se junta à vida e à pintura, de uma presença da literatura enquanto fundo ou assunto indefinido que influi na pintura. De uma literatura enquanto movimento que trespassa a pintura, que duplica a natureza, alargando e vitalizando o *medium*. De uma literatura que participa da fenomenologia da pintura e da pintura enquanto “evento”).

É sintomático que tal como Cézanne, Hofmann fale de “natureza”. Para Hofmann a “natureza” parece ser o elemento agregador e dinâmico: o elemento que vitaliza a pintura (o *medium*). Acrescento que não permite ao pintor o reconhecimento absoluto do seu objeto ou modelo e que por isso se afasta do domínio absoluto da cópia ou da representação fotográfica do modelo) para se concentrar no *medium* (e suas potencialidades) da pintura. A vida é movimento e

“o movimento, como a emoção extrema, é um destruidor dessa forma tangível (...)”<sup>104</sup>.

“O objetivo da arte”, escreve Hofmann,

“é vitalizar a forma. Esta vitalidade assoma como resultado de relações orgânicas entre os elementos formais, que por sua vez assomam através de... qualidades inerentes ao *medium*”<sup>105</sup>.

O *medium* característico da pintura, a tela é, por assim dizer, o recetor de vitalidade no sentido em que recebe as formas revitalizadas pelo movimento e que impregnadas desse *movimento vital* não se apresentam já como reconhecíveis do exterior da tela (como reflexos ou representações de objetos exteriores à pintura) mas como tendo lugar apenas dentro da própria pintura, isto é, na revelação das suas qualidades puramente pictóricas.

Por isso, ao falarmos do tema da pintura moderna não podemos abstrair-nos de uma certa ambiguidade da sua definição. O intrínseco e o extrínseco misturam-se (“a forma é unidade do interior e do exterior” – Merleau-Ponty), nada na pintura é pura cópia da realidade mas transcrição de uma incapacidade (moderna) de definir absolutamente o que é a vida e o assunto da pintura. Neste sentido o tema da pintura moderna não é já o assunto histórico ou os objetos fixos ou naturais:

“o conteúdo espiritual e mental de uma pintura encontra-se apenas na sua qualidade pictórica e não na alegoria ou no sentido simbólico apresentado pelos objetos”<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Hans Hofmann cit. por Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), pp.65-66.

<sup>105</sup> Hans Hofmann cit. por Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), pp.63-64.

<sup>106</sup> Hans Hofmann cit. por Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), p.114.

E como vimos, a qualidade pictórica da pintura é a apresentação ou a *presença* de uma textura de “sensações”.

É por isso que num ensaio de 1931, “Sobre os objetivos da arte”, Hofmann enfatiza os valores sensoriais do *medium*, valores que são comuns ao pintor e à pintura:

“Os únicos valores que fazem uma obra de arte são emocionais e sensórios. Conteúdo vital. Experiência expressa. O material sensório bruto misturado com uma unidade espiritual através do uso legítimo do *medium* é arte”<sup>107</sup>.

De facto, neste ensaio Hofmann insiste na unidade essencial entre o *medium* e a individualidade do pintor. As “sensações” do pintor existem com o *medium* (o que se passa na tela) e *através* dele, de modo que a tela prolonga a individualidade do pintor. A importância do ato de pintar, no sentido de uma construção abstrata (isto é, não absolutamente exterior ao artista) não é então tanto a de uma fabricação objetiva de uma física absoluta da pintura, mas a da canalização de sensações, de um prolongamento sensorial das sensações do pintor. O pintor projeta o que o envolve (a vida, o espaço do *atelier*, a vida no *atelier*): projeta tanto o que recebe como aquilo que vê.

“O *medium* que é usado na criação torna-se a obra de arte se os princípios e o sentido, a natureza essencial do *medium* for dominada e se o artista for intuitivo em espírito. *Porque a intuição artística emana do cosmos e abraça o mundo todo*”<sup>108</sup>.

(O que pode também querer dizer incluir a literatura como *presença*, como ordenação material, mesmo que indefinida, do assunto. Tudo depende do teor da vida que se inclui na pintura. Se esse teor incluir uma forte gradação literária, a literatura vem aqui a influenciar a pintura no sentido de uma *presença da passagem*, do nascer continuado da matéria literária na pintura.)

Na sua relação direta com o *medium* enquanto veículo de uma *expressão*, o pintor relaciona-se, de certa forma, com “o mundo todo” ou, no ato da percepção, com todo o espaço que o envolve. O espaço envolvente é, de facto, algo que não tem limites absolutos. O movimento não é apenas deslocação corporal mas deslocação do pensamento enquanto *duração*: uma vista de um objeto, a sua construção em perspetiva, o seu lugar mais próximo ou distante são de facto somas de infinitas perspetivas que sobre esse objeto temos. Ao colocar a importância da pintura na sua qualidade pictórica, o pintor usa-se dessa qualidade que de algum modo é capaz de estabelecer correspondências com a sua própria experiência das sensações em tempo real. E como o valor da

---

<sup>107</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory (1900-1990)*. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1995 (1992), p.355.

<sup>108</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p.355.



pintura não é já a capacidade de mimetismo de uma realidade absolutamente exterior mas sim a sua capacidade de “realizar sensações”, a pintura (o *medium*) apresenta-se como veículo absoluto e valor permanente dessa realização. Por isso a arte moderna é tão consciente do valor do processo, que passa a valer tanto mais do que o seu resultado final. Em “The Action Painters”, Harold Rosenberg oferece-nos uma valorização do processo em pintura, a pintura como realização do gesto ou como “evento”.

De resto, esta preocupação pelo processo sempre foi transversal a toda a arte moderna e depois dela:

*“O artista intensifica os seus conceitos, condensa a sua experiência numa realidade espiritual completa em si mesma e assim cria uma nova realidade em termos de medium. Por isso é a obra de arte um mundo em si mesmo mas refletindo o mundo emocional e sensorial para o artista”*<sup>109</sup>.

Por aqui se vê que Hofmann não distingue entre mundo em si e mundo para o artista. Na pintura está a emoção do artista. O mundo da tela e o mundo do pintor são um e o mesmo. O processo é tão emocional quanto físico, ele decorre em sincronia. O ato de pintar já é esta unidade processual. O que interessa para além de tudo é esta circulação ou continuidade absoluta entre dois elementos à primeira vista distintos, a tela e o pintor mas que pertencem, afinal, ao mesmo mundo. E nesta unidade incluir-se-ia a razão de ser de uma nova literatura da pintura: a construção positiva de uma nova realidade espiritual, a de uma pintura que inclui a literatura na globalidade do processo. A literatura como *mundo emocional e sensorial para o artista*, mundo vivido pelo artista, na tela, no corpo, no espaço envolvente, como “evento” da pintura.

Neste sentido, se a tela é o “mundo todo” em que o artista vive, se o *medium* é esse “cosmos” do qual emana ou no qual *nasce* a intuição artística, então *tudo está no interior da pintura (tela, corpo, espaço envolvente)* e nada no seu exterior, de modo que avaliações exteriores a esse mundo, como por exemplo o tamanho da tela, são postas de parte por Hofmann:

---

<sup>109</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p.355. A experiência do *medium* é, para Hofmann, uma experiência lata. O sentido do *medium* é um sentido alargado, que não se resume à componente material do quadro. A ideia do *medium* da pintura é incluída neste capítulo sobre o “campo fenomenal” porque o *medium* é o lugar de concentração dos valores interiores da pintura. Mas é o lugar onde os valores vêm a aglomerar-se: ele é como que o *magneto dos valores da pintura*, que devem ser transportados no interior da pintura. De acordo com uma fenomenologia e no sentido em que se busca uma origem dos fenómenos da pintura, isto é, de uma *presença da pintura*, esses valores não devem ser transportados desde fora para dentro da pintura, mas devem ser combinados na pintura de modo a “*nascere*” nela. Por isso eles não coincidem absolutamente, nem apenas com o material da pintura. Neste sentido, a literatura deve ser vivida pela pintura enquanto “sensação da literatura” e não como história do quadro. Ela deve ser traduzida num “valor emocional e sensório”.

“O carácter que procura apenas os valores exteriores nunca possui a verdadeira grandeza interior a não ser que a expressão exterior seja uma estratégia final do desenvolvimento interior, da introspecção. Assim sendo, as estimativas puramente exteriores de uma obra de arte, por exemplo as medidas do formato – o tamanho da pintura – não tem nenhuma importância no juízo do seu real valor”<sup>110</sup>.

Hofmann caracteriza aqui aqueles caracteres que apenas conseguem a sua interioridade à custa de leis exteriores. Para estes toda a decisão em arte guia-se por essas leis exteriores. Rosenberg diferencia este tipo de arte (puramente exterior) da *Action Painting*:

“ (...) A *Action Painting* extraiu os elementos de decisão inerentes a toda a arte nos quais a obra não está acabada *no seu início* mas tem de ser conduzida por uma acumulação de gestos «certos». Numa palavra, a *Action Painting* é a abstração do elemento *moral* na arte; a sua marca é a *tensão moral* destacada de certezas morais ou estéticas; e julga-se moralmente ao declarar sem valor aquela pintura que não é a *incorporação* de uma luta genuína, uma que se poderia perder a qualquer momento”<sup>111</sup>.

## 7. Espaço

---

<sup>110</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p.354. Esta opinião de Hofmann é confirmada por Clement Greenberg em “Modernist Painting”: “A essência do modernismo está, como eu a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não para a subverter, mas para mais firmemente a entrincheirar na sua área de competência. (...) O modernismo critica desde dentro, através dos procedimentos daquilo que está a ser criticado. (...) a única e própria área de competência coincidia com tudo o que era único à natureza do *medium*. A tarefa de auto-crítica tornou-se no eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse convincentemente ser emprestado de ou por algum *medium* de outra arte. Deste modo, qualquer arte tornar-se-ia «pura» e na sua «pureza» encontraria garantias dos seus padrões de qualidade bem como da sua independência”, Clement Greenberg, “Modernist Painting”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. By) - *Art in Theory...* (op. cit.), p.755. Daqui observamos que na pintura moderna, há uma certa autonomia dos valores mesmo que conseguidos à custa de auto-crítica. Este sentido modernista de auto-crítica nunca mais foi abandonado pela pintura. É, de facto, este sentido que é afinal um sentido construtivo, que a distingue, enquanto, objeto estético, do objeto natural. Mikel Dufrenne fala-nos desta distinção: “A obra, traduzida noutra linguagem, reduzida a circunstâncias exteriores, é negada naquilo que tem de específico. Abandonámo-la, e não é mais possível encontrá-la a partir daquilo que não é ela; ela não é senão um objeto natural, que não tem o seu sentido em si mesmo, mas numa história da qual ele é o produto. Será necessário orientar a reflexão para a reencontrar, e conceder-lhe de novo o privilégio essencial de se bastar a si mesma e de trazer em si o seu sentido”, Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. 2 Vols. Paris: P. U. F., 1967, p.487. Vol.II – La Perception Esthétique.

<sup>111</sup> Rosenberg, Harold, “The American Action Painters”. In Rosenberg, Harold - *The Tradition...* (op. cit.), p.43. O “elemento moral” é encarado por Rosenberg como um elemento exterior à arte e à pintura, que deve atingir uma forma de essencialismo (ver nota anterior). A pintura não deve reproduzir uma moral, mas apresentar o sinal pictórico de que a moral se desenrola no interior da pintura. Ao apresentar o sinónimo pictórico de uma “luta moral”, ela diz também que a pintura cria a sua própria moral, ou uma moral intrínseca, mesmo que enigmática e não verbalizável.

Se os únicos valores da “grande arte” são “emocionais e sensíveis”, então algo como o tamanho da tela, que é um juízo (uma medida) exterior a esses valores, deve ser posto de parte na apreciação da pintura (não desta ou daquela pintura em particular): o que implica que, na globalidade da fruição estética da pintura (da qual faz parte a criação pictórica como ato de “realização”), *o tamanho da tela é aleatório*. A presença não existe na proporção do tamanho do objeto. A *presença* é uma intensidade.

Os valores da pintura são qualitativos ou intensivos e não quantitativos ou extensivos. A pintura segue a *presença*, a *presença* dá a pintura. A intensidade da pintura, da qual faz parte uma ação insistente na pintura, implica que idealmente o pintor pintará aquilo que for posto perante ele: pequenos e grandes formatos regulam-se apenas por uma certa lei de acaso, daquilo que *por acaso* é posto à sua frente enquanto suporte. O espaço maior (exterior à pintura) acolhe o espaço menor (interior da pintura). É a partir deste espaço menor que o pintor pinta que ele se transporta ao espaço maior. A *presença* é ir e vir do maior ao menor. O espaço maior, físico e exterior à pintura como o é o espaço do *atelier*, na sua neutralidade aparente, na sua aparente falta de propriedades pictóricas, não faz mais do que receber a menoridade plena da pintura, a menoridade do quadro no espaço, a menoridade do gesto da pintura na tridimensionalidade espacial do real. É o que nos mostra a pintura de Riopelle, por exemplo.

O espaço acolhe ou adota a pintura, isto é, acolhe o gesto da pintura, a sua ação: a ação que decorre entre o pintor e o suporte é a pintura que o espaço acolhe. Mas o suporte é já espaço se a pintura for o gesto (ou a ação entre pintor e suporte). O espaço é, assim, extensão e intenção da pintura intensa. O pintor chega ao espaço por via do suporte que com esse espaço se mistura. Toda a medida da pintura (do seu gesto, da sua ação) é a intensidade com que se insiste na pintura (no seu gesto, na sua ação).

Há, de facto, em Riopelle, uma pintura que extravasa os meros limites do suporte e que ocupa o espaço envolvente, mistura-se com ele, *passa nele*. Assim podemos seguir Pierre Schneider:

“O objeto que ao princípio eu desejava dissolve-se em orientações, correntes, canais invisíveis que me ajudam na minha navegação. Mas atingido o fim, o objeto reforma-se, fecha-se: de novo, o quadro não é mais que um quadro. E esse furto reenvia-me ao essencial, que é a travessia. Uma distância separadora torna-se, graças a ela, condutora: o espaço. *O espaço é distância transformada em passagem*. Passagem: amo o equívoco dessa palavra que designa à vez um lugar e um ato, o ato determinando o lugar, o lugar autorizando o ato, como passos abrindo um caminho que os outros não poderão habitar. É preciso dizer ainda que ele apaga-se sem cessar e que exige ser indefinidamente retraçado. Mais exata será então a imagem do oceano do qual esquecemos a cada instante que ele pode suportar-nos e não apenas engolir-

nos, se os homens não nos lembrassem disso perpetuamente aí mergulhando. «Cada vez que começo um quadro, atiro-me à água para aprender a nadar»<sup>112</sup>.

Em Riopelle a “textura” extravasa do gesto ao espaço num movimento contínuo<sup>113</sup>. De modo que podemos dizer que o espaço no qual o pintor trabalha é a unidade contextual dessa textura de que a pintura é feita: o *atelier* do pintor não é apenas o espaço que acolhe a pintura (gesto ou ação) mas também a pintura que se espalha pelo espaço. Se pelo gesto o pintor se transporta ao espaço envolvente, então ao acolher esse gesto, o espaço não é menos constitutivo dessa ação: o espaço é o gesto, o *atelier* é o corpo do pintor. E o corpo é a tela e a tela está aí, afinal, por todo o espaço (Fig. 13)<sup>114</sup> do qual faz parte.

O *atelier* (não falamos já aqui do pintor mas do *atelier como unidade do corpo, da tela e do espaço*) está impregnado de *movimento*, o movimento que deriva da circulação do corpo no espaço, do envolvimento do corpo pelo espaço, do espaço que se expande com a pintura, do próprio espaço acolhedor que, antes da pintura e na sua neutralidade ideal, não tem limites:

“O comprimento de uma linha pode apresentar uma ideia de infinito – o artista sensitivo pode desenvolver o sentido espacial de qualquer formato indefinidamente. Um epigrama pode conter o mundo e o universo da vida. E da sensação de profundidade, o movimento desenvolve-se”<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Schneider, Pierre -*Signes Mêlés, Riopelle*. Paris: Maeght, 1972, p.37.

<sup>113</sup> A pintura de Riopelle é, por assim dizer, uma pintura que não se confina à dimensão da tela mas uma pintura que visa todo o espaço onde a ação da pintura decorre. Existe num espalhar-se pelo espaço, e a tela limita-se a um “estar ali” que recebe os acidentes ou golpes do “evento” pintura. Num outro catálogo, Pierre Schneider identifica assim a arte de Riopelle: “Os momentos em que a sua pintura, no seu último estado, encontra enfim aquilo que ela procurava obscuramente, não são obrigatoriamente os melhores. A coincidência com o fim pára o movimento gerador do essencial: o espaço. Este não se elabora senão dentro de um vai-e-vem multiplicado”, Scheider, Pierre. In *Riopelle*. Paris: Maeght Éditeur, 1991, p.15. E existe, no contexto deste espaço que compreende a ação da pintura, um reportório e um “corpus”, um glossário de motivos e ideia próprias *desse espaço*: “Extensões nevosas, florestas, mares, entrelaçamentos de ramos contra o deslumbramento do sol, paredes de mármore, quedas de água: nada mais do que a suspensão de um pensamento nostálgico, a promessa de uma esperança, o signo do amor ou do ódio. De clarão em clarão o pintor reconstitui a figura da sua verdade”, Franco Russoli in *Riopelle...* (op. cit.), p.27.

<sup>114</sup> No quadro de Gauguin, *Van Gogh pintando girassóis*, vemos um exemplo do *atelier* como espaço que acolhe a pintura mas também como lugar onde a pintura se espalha. Esta pintura é muito eficaz em demonstrar esta ideia. Porque não só a distância que vai do rosto de Van Gogh ao cavalete se encontra traduzida num horizonte construído com duas ou três cores, numa clara demonstração desses “horizontes de consciência percetiva” de que falávamos, mas também na planificação que resulta da pintura, o pincel de Van Gogh toca tanto a tela como o próprio girassol, de modo que diríamos que, de facto, Van Gogh tanto pinta uma tela como pinta o próprio girassol. Na proximidade da pintura, ele intervém no próprio modelo e recria, deste modo, o mundo. O espaço é o lugar desta aproximação e deste investimento.

<sup>115</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p.355. Idealmente, uma linha poderia ser prolongada até ao infinito. É o espaço que acolhe a pintura que sugere esta ideia.

Nesta liberdade, enquanto espaço maior que acolhe uma menoridade da pintura, o *atelier* é um espaço que não só acolhe a pintura como a expande. Na atmosfera do *atelier*, nesse ar onde a pintura *circula*, ela vem a cruzar-se e a influenciar-se com o *assunto indefinido ou forma* da literatura que impregna o mesmo ar. No fundo a literatura vem a preencher a atmosfera, a ligar todas as coisas porque a todas converte em coisas indefinidas, misturadas, *texturadas*. Vem a realizar o Ser na sua unidade variada e multiforme. Um objeto, um tema, um gesto, uma narrativa, uma palavra, são tudo aspetos dessa unidade de que o *atelier* é feito. Esta é a presença da literatura na unidade *atelier* que participa da realização de sensações, enquanto sensação *per se*, que se junta às sensações coloridas, que contribui para a forma e para a matéria da pintura. Que contribui para a *presença* da pintura. Enquanto elemento que contribui para o movimento pleno da pintura, a literatura junta-se ao *medium*, num sentido construtivo. Já não é a “forma fechada” que era no séc. XIX e da qual Cézanne quis afastar-se mas tem agora, um forte sentido visual, que continua o espaço pictórico no espaço do *atelier* e traz o espaço do *atelier* de volta à pintura, circularmente, intrinsecamente.

(Para Hofmann o movimento não se separa de uma ideia de tensão que o forma e que lhe é inerente e que constitui a sua progressão porque o movimento é, para este pintor, ação e reação consecutivas:

“Há movimentos em direção ao espaço e movimentos em frente, para fora do espaço: tanto na forma como na cor. O produto do movimento e do contramovimento é a tensão”<sup>116</sup>.

Esta tensão reflete-se, pois, num movimento maior que incorpora, na sua unidade, uma combinação tão variada como ilimitada de movimentos na forma e na cor:

“Quando a tensão – a força que trabalha – é expressa, dá à obra de arte o seu efeito vivo de forças coordenadas, embora opostas. Tensão e movimento, ou movimento e contramovimento, legalmente ordenados dentro da unidade, duplicando a experiência de vida do artista e a sua disciplina humana e artística, dotam o trabalho com o poder de agitar ritmicamente o observador em resposta a uma totalidade viva e espiritual”<sup>117</sup>.

Inserida nesta totalidade rítmica, a pintura não é mais estática tal como o espaço que a adota não está mais quieto:

“a pintura balança, oscila, vibra com formas-ritmo integradas no propósito da unidade espacial (e volumétrica) e ressoa com ritmos de cor equilibrados, focados e, assim, ordenados

---

<sup>116</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p. 355.

<sup>117</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p. 355.

de modo a produzirem a mais rica intensidade de contrastes luminosos. Não é o contraste de duas ou três, mas o equilíbrio contrastado de muitos fatores contribuintes, que produz o paradoxo da vida dentro da unidade. A largura do formato em medidas absolutamente aceites, pouco tem que ver com o poder da maior variedade possível dentro do mais perfeito e unificado equilíbrio”<sup>118</sup>.

Uma descrição mais concreta deste movimento em Hofmann pode ser encontrada em Seitz:

“Ele afirma que «o plano da pintura reage automaticamente na direção oposta ao estímulo recebido; assim a ação continua enquanto receber o estímulo no processo criativo». Este fenómeno combinado é descrito por ele como «puxa e empurra». Qualquer um dos meios pictóricos deve ser tratado de acordo com este princípio: as linhas devem exprimir forças ativas e mútuas que as tornam uma «unidade viva»; o movimento é produzido pela deslocação de planos; «a forma que balança e que pulsa e a sua contrapartida, o espaço ressonante, tem origem nos intervalos de cor»; «o ato de criação agita o plano da pintura» ”<sup>119</sup>.)

Este ir e vir *da* pintura é o que atrai o pintor, é o que não permite que ele se separe da pintura, que se dissocie dela<sup>120</sup>. Este *movimento hipnótico concêntrico* é pura ligação, puro fenómeno. A literatura é algo que contribui, na pintura, para o aparecimento de fenómenos e para este movimento. Contribui para a ampliação do espaço menor da pintura no espaço maior do *atelier* e retração do *atelier* de novo para a pintura. O *atelier* é a atmosfera na qual o pintor se expressa, é o campo fenomenal onde a pintura-objeto vem a ter lugar. Mas nesse movimento de abertura do pequeno espaço da pintura ao espaço do *atelier* e depois de volta à pintura, ele é também campo fenomenal que a pintura cria. Campo onde a pintura se apresenta como ir-e-vir da pintura, concentração e expansão de si, vibração ou pulsação, que inclui o processo da pintura e o processo em pintura constitui-se neste ir e vir, na insistência neste movimento, nesta aproximação da pintura. Da percepção em ato na receção, portanto, e do ato à percepção na projeção, no tremor perante a pintura, no seu espaço próprio e no espaço material que a envolve, para o qual a pintura não cessa de nascer e *onde* não cessa de

<sup>118</sup> Hans Hofmann, “On the aims of art”. In Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory...* (op. cit.), p. 355.

<sup>119</sup> Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit), p.64.

<sup>120</sup> Merleau-Ponty fala de uma distância ideal entre o olho que vê e o objeto que é visto: “Para cada objeto como para o quadro numa galeria de pintura, há uma distância ótima (*optimale*) de onde ele pede para ser visto, uma orientação sob a qual ele dá o máximo de si mesmo: para aquém e para além, nós não temos senão uma percepção confusa por excesso ou por defeito, tendemos então para o máximo de visibilidade e procuramos como que ao microscópio, uma melhor posição, ela é obtida como que por um certo equilíbrio do horizonte interior e do horizonte exterior”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), pp.355-6. É dentro desta distância que a percepção da pintura funciona, não apenas na sua observação mas também e sobretudo no momento da sua criação. É nesta distância que se dá o ir-e-vir a ela, num movimento de abertura e aproximação, de concentricidade em torno da *presença da pintura*: “a distância de mim ao objeto não é uma grandeza que cresce ou decresce mas uma tensão que oscila em torno de uma norma”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.356.

nascer. Motivo ou assunto, quadro, *atelier*... Processo, movimento, passagem... A pintura é a “realização” do visível, participa da própria construção material do visível a partir do qual o real nunca mais será o mesmo. Pintura, sensação, sentido, *presença*...





## **B.A *Figura*: Poesia**

## Figura

### a) Fra Angelico e Rilke: o Aberto

#### 1. A “Figura” Albertiana

Na literatura como na pintura, a importância da ideia de *figura* encontra-se habitualmente atribuída ao que poderia chamar de “elemento configurador” da história (narrativa) ou da pintura (cena). A *figura* é, tradicionalmente, o ou os elementos que habitam a história ou a cena (no texto ou na tela) e em torno dos quais a ação, ou seja, aquilo que no quadro se desenvolve e lhe confere movimento, se desenrola: as *figuras* de um texto ou as *figuras* de uma pintura são habitualmente atribuídas, portanto, às personagens do conto ou da pintura. Daí que as figuras ou personagens sejam o que tradicionalmente define a história ou a cena enquanto elementos configuradores. No caso do conto ou do texto, elas personificam o enredo que é descrito (de forma mais ou menos literal) na narrativa. Na pintura (como na de Poussin, por exemplo, que apresenta um dos exemplos mais claros da *scène* em pintura) elas são personificadas e participantes ativos da situação representada. Como tal, a personagem é entendida como um elemento concentrador e aglutinador de ações (e de olhares), comporta-se e é colocada (disposta) de modo a que a ação passe mais ou menos por ela conforme ela seja mais ou menos principal.

Deste modo a personagem, enquanto *figura* do texto ou da pintura, é tradicionalmente quantificável e mensurável: deve conter um ou mais valores que a identifiquem como sendo a mesma *figura* (ou personagem), ou seja, como constante. No caso de a personagem *figurar* na pintura, deve conter não só uma série de elementos caracterizadores que a distingam como esta ou aquela personagem da narrativa ou cena que serviu de *locus* originário da pintura<sup>121</sup>. Deve ter, sobretudo, um recorte visível, um

---

<sup>121</sup>Estes elementos não são apenas a expressão das emoções mas também a posição dos corpos, a indumentária, e um ou outro objeto simbólico que a identifique claramente: no caso dos episódios de *Judite e Holofernes*, Judite traz sempre (ou seja, é representada com) a espada com que decepou Holofernes. Sobre as dificuldades de atribuição e de *análise iconográfica* das personagens e de método ver a introdução de Erwin Panofsky a *Estudos de Iconologia, Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa: ed. Estampa, 1986, pp.25 e segs.: “É tão impossível fazer uma *análise iconográfica* correta aplicando indiscriminadamente os nossos conhecimentos literários aos motivos, como fazer uma *descrição pré-iconográfica* correta aplicando indiscriminadamente a nossa experiência prática às *formas*. (...) Tal como podemos corrigir e controlar a nossa experiência prática procurando saber de que forma, sob que condições históricas diferentes os *objetos*, as *ações* foram expressos através de formas, ou seja, na his-

contorno que a identifique enquanto “figura”, enquanto forma que se destaca de um fundo. Esta definição clássica de *figura*, como elemento claramente identificável no quadro e identificador do quadro surge, segundo Didi-Huberman, com Alberti e o seu *De pictura*:

“uma figura, segundo Alberti, não é um abismo de significação e não tende para a «admirável profundidade» de que fala Santo Agostinho. Uma figura não se opõe ao aspeto: pelo contrário, *é um aspeto*, é uma configuração do mundo visível. (...) Assim, longe de ser considerada como uma virtude germinadora, uma virtude divina de engendramento das formas, ela é vista como uma «qualidade inerente às superfícies»: acentua sobretudo a *circunscrição* (...) e não o «campo»...”<sup>122</sup>.

Na teoria do Renascimento, a *figura* define-se como um aspeto discernível, no sentido em que se destaca, senão mesmo opõe-se, a um fundo de representação no qual está inserida, ela própria aí representada. No sentido clássico-renascentista, a figura é algo de separado ou que se observa como separação em relação àquilo que a rodeia ou em relação ao fundo na *istoria* na qual se insere. Se se liga com a *istoria*, deve conter em si mesma todo o conjunto iconográfico que a torna discernível na *istoria* e quando personagem principal, o próprio símbolo ou sinal que identifica a história.

“Porque esse século (o de Fra Angelico), como se deve saber, é o da reconquista, em pintura, das aparências, da «vida»; esse século é o da perspetiva, da pintura de história e da precisão mimética. Isso é verdade, em certo sentido, mas condena a pintura de Angelico senão a dizer-nos aquilo que *ela não é*, a saber, uma pintura realista”<sup>123</sup>.

De facto, a pintura de Fra Angelico está inserida numa tradição medieval da *figura*, tradição com a qual Alberti tenta romper.

Alberti inaugura uma nova ideia de pintura que se caracteriza por um valor de verosimilhança em relação ao real, mas uma verosimilhança que se deve encontrar à superfície da pintura. Neste sentido, em relação à pintura do seu tempo, a pintura de

---

tória do *estilo*, podemos igualmente corrigir o nosso conhecimento de fontes literárias procurando saber de que forma e sob que condições históricas diferentes, os temas, os conceitos específicos se exprimiram por *objetos* e *ações*, ou seja, na história dos tipos.”

<sup>122</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995, pp. 70-1. De facto a figura no sentido de Alberti é o recorte da personagem contra um fundo que a acolhe. Alberti refere raramente a *figura* mas quando o faz é para nomear o corpo *circunscrito* que se inclui na *istoria*: “as partes da «história» são corpos, uma parte do corpo é um membro e uma parte de um membro é uma superfície”, Alberti, Leon Battista - (*De pictura, Lib.II, §35*), *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999, pp.97-8. “Figura” aparece por exemplo no §40, quando ao referir-se à variedade das partes que compõem a “história” diz que “penso que há de se pôr o maior cuidado em que não se repita o gesto ou a atitude em nenhuma figura”, Alberti, Leon Battista - *De la pintura...* (op. cit.), p.103. Ao tratar as partes da “história” como “corpos” e como “figuras”, Alberti deixa explícita a intenção de relacionar as “figuras” com os corpos humanos circunscritos que compõem a história. Mas a ideia de figura como “figura humana”, isto é, como corpo plenamente definido e circunscrito encontra-se já no *Libro dell’arte* de Cennino Cennini.

<sup>123</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.30.

Fra Angelico é uma pintura não-realista porque repousa sobre um valor de deslocação da superfície, onde a superfície (*recto*) se liga diretamente ao sentido invisível e implícito (*verso*) que ela pretende mostrar. Uma noção como a de Alberti pretendeu que o valor da pintura passasse a ser um valor de superfície, um valor imediato e mensurável da pintura, muito mais que um valor de deslocação e de movimento, de translação. A conclusão ilusória de que a pintura de Fra Angelico *é uma pintura realista*

“repousa, primeiro que tudo, sobre um lugar-comum percetivo ligado à noção usual de figura: uma figura definir-se-ia, em primeiro lugar, como um *aspetto*<sup>124</sup>, um aspeto discernível. É o que supõe sem ambiguidade o conceito panofskiano de motivo, conceito sem o qual uma ciência iconográfica não pode legitimamente construir-se. Uma figura não existe, nessa aceção, senão sabendo nós onde ela começa e onde acaba, e a qual objeto da realidade ela se reporta. O lugar-comum percetivo duplica-se naturalmente, num preconceito teórico: a «figura» definir-se-á como aquilo que suporta o sentido, no quadro, enquanto se tornar suscetível de *personificar*, como bem o diz Panofsky, um tema ou um conceito, e de contar uma *história*. Pensar a pintura figurativa não é aqui mais senão desdobrar, ou sobre-desdobrar, diria eu, qualquer coisa como uma grande metáfora teatral”<sup>125</sup>.

Este conceito funda-se sobre a ideia de semelhança entre a imagem e o real.

## 2. A Figura em Trânsito.

No entanto, antes de Alberti, a *figura* não existia como elemento representativo, definido e definidor. Ela valia-se da ideia de valor num sentido mais qualitativo que quantitativo, isto é, a *figura*, não se media por valores de dimensão física, de forma, de *disegno*. O seu valor não era a sua mensurabilidade. Existia como que *em trânsito* e nessa medida não se destacava fixada contra o seu lugar (*lieu*) ou fundo mas estava incarnada no próprio fundo que colocava o observador perante certo lugar (ou *em* certo lugar), isto é, perante a pintura e na pintura, dentro de um movimento de incar-

---

<sup>124</sup> Em italiano no original.

<sup>125</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p. 30. A ideia de uma pintura realista apresenta a figura como “figura humana”, o que vai contra a perceção de um campo que coincide com a própria figura e que, enquanto lugar distinto, não se resume a uma linha de contorno (ou recorte) perfeitamente definida, ou seja, a uma clara *circunscrição*. O campo é a coincidência da coisa com o seu lugar e da coisa transbordando o seu lugar, sendo o lugar aquele que Didi-Huberman define: “o lugar é aqui uma qualidade não genética mas percetiva: ele tem que ver mais com a visão das coisas – *appartiene alla forza del vedere* – que às próprias coisas”, Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.71. O lugar é a zona onde nós vemos e percebemos a coisa deslocando-se. A *figura* coincide com o lugar, com o poder de sugestão do lugar. Em Angelico, estes lugares tem que ver mais com a força do invisível do que do visível, ao contrário da noção de pintura de Alberti quando diz que a pintura “esforça-se em representar as coisas que se veem”, Alberti - *De la pintura...* (op. cit.), p.93 (§30). Todo o esforço de Alberti vai, de facto, ao encontro de um mais pleno realismo, sobretudo quando traça paralelismos entre a escultura e a pintura, tentando obter nesta os efeitos daquela: “Pois, se não me engano, não descobrimos o labor infinito do pintor senão no que mais ambicionamos, uma pintura que pareça marcadamente em relevo e similar aos corpos dados”, Alberti - *De la pintura...* (op. cit.), p.95 (§32).

nação do Mistério da Incarnação. A figura não é mais um elemento estático mas um elemento que *configura* e que existe *transitoriamente*:

“tentando reconstituir a biblioteca ideal e o universo de pensamento no qual Fra Angelico evoluiu, dei-me conta, diz Didi-Huberman, de que essa problemática da *dissemelhança* era preciso ser nomeada de *figuração*, na medida em que o próprio Fra Angelico teria chamado de *figurae* todas essas zonas de manchas com as quais gostava de semear as suas obras”<sup>126</sup>.

As *figurae* não eram, para Fra Angelico, aquilo que foram para Alberti e que passam a ser, desde este último, até aos nossos dias: algo que se recorta sobre o fundo e que chama sobre si toda a atenção que se vota a uma personagem que parece “quase real”, muito “parecida com o real” e onde o real é a medida de comparação com a pintura. Para Fra Angelico o real é quase o acessório que permite que o valor do *informal* seja fortemente pressentido na alma a partir da visão.

“Assim, entendia-se por «figuras», ainda no século XV, o contrário daquilo que entendemos hoje. Figurar uma coisa, para cada um de nós hoje em dia, significa dar um aspeto visível a essa coisa. Para Fra Angelico e os pensadores religiosos do seu círculo, isso significava pelo contrário, afastarmo-nos do aspeto, *deslocá-lo*, descrever um desvio para fora da semelhança e da designação, ou seja, entrar no domínio paradoxal do equívoco e da dissemelhança”<sup>127</sup>.

Será difícil para nós, afastados que estamos daquilo que é o sagrado na pintura, compreendermos este sentido da *figura*. Essa deslocação, de que fala Didi-Huberman, não tem de facto um lugar real na representação e na pintura. Não se trata de descrever o movimento através de uma representação pictórica do movimento mas de provocar o movimento em quem olha a pintura. A *figura* é o movimento de significar, o *pressentimento da significação* em quem olha a pintura.

A deslocação e o movimento operam-se primeiro *no quadro, entre o semelhante e o dissemelhante*:

“Ao opor *storia* e *figura* eu emito a hipótese que o que entendia Fra Angelico por «figura» é exatamente o contrário daquilo que entende um historiador de arte quando crê apreender ou interpretar as «figuras» na pintura, dita «figurativa», de Fra Angelico. Esta hipótese tem, por agora, pelo menos, valor de paradoxo: implica que as *figuras* segundo Angelico puderam encontrar um ar eletivo naquilo que nós nomeamos, habitualmente, os *fundos* – os fundos que contam menos a história do que produzem o *lugar*, tal como esse prado florido de vermelho-estigma na pequena célula de São Marcos (Figs. 14 e 15). E se nós prestarmos atenção à qualidade particular desse vermelho-estigma, *entre* a flor e a chaga crística, podemos pôr a hipótese, e assim o paradoxo, até ao extremo: haveria aí, na pintura mais «devota» de Fra Angelico,

<sup>126</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.12.

<sup>127</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.12.

zonas «não figurativas» (no sentido da história de arte) zonas de *relativa desfiguração*, situadas *entre* dois ou mais estatutos icónicos e que corresponderiam a um *tipo de significância* que ele, Fra Angelico, devia precisamente chamar de figuras”<sup>128</sup>.

A deslocação é, primeiro que tudo, de ordem visual.

O olho erra de figura a figura (no sentido clássico), desloca-se, desvia-se e transporta-se e é justamente este *transporte* que Fra Angelico pretende primeiro que tudo. Uma deslocação do olhar da periferia para o centro, da personagem para a figura seguindo, talvez, uma certa ordem de importância. Se olharmos para essa *Anunciação* da cela 3 do Convento de São Marcos (Figs. 16 e 17), veremos que o centro da pintura é justamente um espaço quase monocromático onde supostamente nada acontece. Mas é nesse espaço vazio que a luz se espalha. É nesse espaço que a ação real se concentra porque é nesse *espaço não-figurativo* que a verdadeira ação se desenvolve. Porque o sentido exegético da Anunciação é um sentido imaterial todo espiritual da palavra divina que se profere no silêncio absoluto e no contágio dos olhares que se cruzam entre as personagens. É o espaço imaterial de uma conversão, no qual o olhar obriga-

---

<sup>128</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.48-9. Existe entre a *figura* no sentido medieval e o pensamento simbólico da Idade média, uma relação que não devemos menosprezar. Como diz Johan Huizinga, “a associação simbólica, fundada nas propriedades comuns pressupõe a ideia de que essas propriedades se confundem com a essência das coisas. A visão das rosas brancas e vermelhas desabrochando entre espinhos fará nascer no espírito medieval uma assimilação simbólica: a de virgens e mártires irradiando glória entre os seus perseguidores. A assimilação produz-se porque os atributos são os mesmos: a beleza, a ternura, a pureza, as cores das rosas são também as das virgens, e a cor vermelha a do sangue dos mártires. Mas esta similaridade só terá significado místico se o meio-termo que relaciona os dois termos do conceito simbólico exprimir uma essencialidade comum aos dois; por outras palavras, se o vermelho e o branco forem qualquer coisa mais do que nomes de uma diferença física de base quantitativa, se forem concebidos como essências, como realidades”, *O Declínio da Idade Média*. Lisboa-Rio de Janeiro: Ulisseia, [ca. 1960] (1924), p.210. Eco vai buscar a Huizinga a noção de curto-circuito: “Falou-se do *curto-circuito do espírito*, do pensamento que não procura a relação entre duas coisas seguindo as espirais das suas conexões causais, mas encontra-a em bruscos saltos, como relação de significação e fim. Este curto-circuito estabelece, por exemplo, que o branco, o vermelho e o verde sejam cores benévolas, enquanto que o amarelo e o negro significam dor e penitência: ou indica o branco como símbolo da luz e da eternidade, da pureza e da virgindade. (...) A promover a atribuição simbólica está, portanto, uma certa concordância, uma analogia esquemática, uma relação essencial”, Eco, Umberto - *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença, 2000 (1987), pp.70-71. E é, lembra Dionísio, “precisamente da incongruência que nasce o esforço deleitoso da interpretação. É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, pantera, porque é precisamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete”, Eco, Umberto - *Arte e Beleza...* (op. cit.), pp.71-2. No entanto, o símbolo visa também o discurso racional em torno do mesmo: “(...) a sua missão é precisamente tornar evidente, no momento em que parecer didascalicamente e propedeuticamente útil, a própria inadequação, o próprio destino, a ser infirmado por um discurso racional posterior. De tal modo que não é por acaso que a aproximação simbólica aos atributos divinos se irá transformar, com a maturidade da Escolástica de São Tomás de Aquino, no raciocínio por analogia, que já não é o simbólico, mas procede através de uma semiose de reenvios dos efeitos para as causas, num jogo de juízos de proporção, e não de fulgurante semelhança morfológica ou comportamental”, Eco, Umberto - *Arte e Beleza...* (op. cit.), p.76. Julgo que é na fronteira entre o simbólico e a analogia escolástica que as pinturas de Angelico se situam. As suas figuras funcionam como efeitos reenviando diretamente para as suas causas, e não através da “semelhança morfológica”.

toriamente vagueia quando se *desloca* entre uma e outra personagem. Neste sentido, esse espaço central onde nada se passa é o lugar de uma “conversão visual” de que Fra Angelico estava bem consciente:

“o elemento decisivo emerge na constatação de que essa *conversão visual* era bem pensada enquanto tal, elaborada e difundida por toda uma tradição teológica que exaltava justamente a dissemelhança, a *dissimilitudo*, como ideal de perfeição das figuras do divino”<sup>129</sup>.

E o que facilita este transporte de uma personagem a outra e ao deslocamento do olhar até esse espaço que é a *figura* da pintura é o elemento unificador e imaterial da luz.

### 3. Luz

Segundo Argan,

“o Beato Angelico era um teólogo demasiado advertido para crer que Deus pudesse ser contemplado como uma entidade física. A imagem que ele dá de Deus e dos santos é semelhante à do homem, é aquela que pode inserir-se no campo da experiência visual”<sup>130</sup>.

No entanto, esta experiência tem lugar

“dentro de um processo tanto intelectual como moral”<sup>131</sup>. “Por outro lado, para Angelico, o belo é igualmente um valor que poderemos apreciar através da arte. Quer dizer que a ideia do belo tende a associar-se nele à ideia de «forma», sendo esta compreendida como incarnação da matéria numa «coisa perfeita». Para ele a matéria é cor, e a forma é transformação da matéria obscura numa coisa clara e perfeita”<sup>132</sup>.

Forma e matéria não são senão meios de chegar a um outro elemento, o das coisas “claras e perfeitas”, o da luz, elemento unificador de todo o olhar e de toda a pintura devota.

“Angelico guarda-se bem de ver na luz um problema de ótica e atem-se firmemente à tese tomista. Quer dizer que a luz não tem origem terrestre mas que ela emana dos corpos celestes; assim, não se trata da sua «quantidade» mas da sua qualidade pura, uma vez que ela não pode medir-se nem propagar-se. «Uma porção de ar não ilumina outra porção, mas é todo o ar que, sob a ação do iluminante, se torna outro». (Sertillanges, *Saint Thomas d’Aquin*)”<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.15.

<sup>130</sup> Argan, Giulio Carlo - *Fra Angelico*. Paris: Skira, 1994 (1955), p.19.

<sup>131</sup> Argan, Giulio Carlo - *Fra Angelico...* (op. cit.), pp.19-20.

<sup>132</sup> Argan, Giulio Carlo - *Fra Angelico...* (op. cit.), pp.21-2.

<sup>133</sup> Argan, Giulio Carlo - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.25. A luz é, para Angelico, como de resto para os teólogos medievais, o elemento original que liga todas as coisas. Ele é, também, sinónimo de beleza: “O belo é a luz: ou todas as coisas são resplandecentes e a partir do seu grau de esplendor, elas são mais ou

A luz é o elemento que se desloca por toda a pintura, é a distinção da própria pintura de Angelico e é o que permite ao olhar deambular livremente pelo quadro como que a partir de um único valor luminoso. Neste sentido, esse espaço imaterial da *Anunciação* é um equivalente em termos de valor luminoso às duas personagens que o cercam. O olhar concentrar-se-á nesse centro *dissemelhante*, nessa *figura de luz* e irá compor a pintura a partir desse centro.

A luz espalhada pelo espaço é uma luz uniforme que evita fortes contrastes entre zonas iluminadas e zonas de sombra. O que serve nestas pinturas a que o olho percorra livremente toda a pintura e não se concentre apenas em zonas demasiado claras ou demasiado escuras. A luz uniforme ajuda à transição entre a figura da personagem (no sentido de Alberti) e a verdadeira *figura translata*, figura dissemelhante, ambígua, informe, abstrata. E neste sentido ajuda à verdadeira *figuração* do lugar onde a ação (*storia*) se desenrola. Didi-Huberman fala-nos acerca das Anunciações de Angelico como exemplares do problema da *relação entre a figura e o lugar*:

“ (...) a *Anunciação* não é apenas a história mas também – e sobretudo – *lugar e tempo de um mistério*: nesse sentido não requer apenas as figuras albertianas e o seu ponto de vista

---

menos nobres”, De Bruyne, Edgar - *Etudes d’Esthétique Médiévale*. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1998 (1946), p.5. Vol.II. A luz, que se espalha pelas coisas, é a “qualidade” que permite aferir o valor estético e moral dessas coisas. No séc. XIII, o século de Tomás de Aquino, a estética da luz adquire o máximo do seu exercício: “A estética do séc. XIII desenvolve-se num clima particular, o de uma mística da luz”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.), p.9; As estéticas da luz ganham tal relevância nesta época, que o próprio Aquino adota a *claritas* (juntamente com a *integritas* e a *consonantia*) como critério de apreciação estética. “Os sábios do séc. XIII não se contentam em admirar a luz e a celebrá-la em imagens grandiosas, eles demonstram pela ciência do seu tempo que, de facto, a luz é a fonte de toda a beleza porque ela é constitutiva da própria essência das coisas”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.). p.16. De facto pelo seu carácter resplandecente, a luz não é um elemento puramente exterior às coisas, mas participa da própria ideia das coisas cuja essência é divina: “Mais vale, talvez, dizer que o que a causa primeira é para o ser, a luz é como causa para o mundo material: ela é o símbolo de Deus – como o sol sensível é a imagem da Ideia de Bem”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.), pp.19-20. De facto, a composição luminosa das coisas é de tal ordem, que a luz não se propaga desde uma única fonte exterior até ao objeto mas espalha-se pelo objeto através do ar que o rodeia: “Aos olhos dos homens da Idade Média, toda a fonte de luz irradia instantaneamente em todas as direções do espaço, formando assim uma esfera luminosa perfeita. Um volume, quer dizer, uma grandeza estendida nas três direções, parece resultar assim de uma fonte qualitativa de energia. (...) A luz é, portanto, dotada de uma propriedade de difusão pela qual ela se multiplica instantaneamente, em todas as direções”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.). pp.18-9. A luz existe espalhada pela pintura de Angelico. O seu modo medieval de ser luz é a tonalidade integral de cada uma das pinturas ou o modo uniforme de distribuição da luz nelas. Angelico distancia-se assim de Masaccio, porque este último procura os volumes das formas e a luz dirigida sobre elas. Prova-o o facto de Masaccio ter sido o primeiro a representar as sombras das personagens projetadas no chão, como podemos observar na Capela Brancacci. Angelico evita este subterfúgio representativo e tenta representar a luz por todo o quadro, isto é, irradiando “em todas as direções”. As sombras das personagens, quando representadas, não contribuem para a fisicalidade mas para a diluição (deslocação) das personagens no espaço. As suas sombras são sempre sombras diluídas. “Existem superlativos para cada cor e uma mesma cor possui muitas gradações, mas nenhuma cor morre em zona de sombra. A miniatura medieval documenta com muita clareza este entusiasmo pela cor íntegra, este gosto caloroso pela aproximação de tintas vivazes”, Eco, Umberto - *Arte e Beleza...* (op. cit.), p.59.



narrativo, mas requer também figuras no sentido exegetico. É apenas nessa condição que um quadro de Anunciação poderá aceder ao estatuto de uma arte da «memória» do mistério da Incarnação”<sup>134</sup>.

A pintura mostrará sempre mais do que a mera história ou narrativa bíblica. Ela comporta em si a capacidade de despertar no devoto o próprio sentido da devoção, de despertar a emoção devota. Pelo que a simples apresentação de uma *cena* como história seria evitar todo o transporte e transfiguração porque trataria a pintura como lugar de uma representação e não como *verdadeiro lugar* a partir do qual a conversão tem lugar. Este é o verdadeiro sentido exegetico das pinturas de Angelico.

“Ora, um quadro que funciona como arte da memória não é um quadro destinado simplesmente a servir de «ajuda-memória»: é um quadro que possui nele mesmo uma virtude – e primeiro que tudo a da Prudência, logo, de *previsão*. Neste sentido, é um quadro que não se contenta em ilustrar, mas que *produz o teológico*, na medida em que *o seu lugar produz a figura*”<sup>135</sup>.

A primeira conversão é, portanto, de ordem visual a partir do que o pictórico contém e mostra. A pintura contém e mostra o que contém através da *figura* e a luz é o valor da sua mediação<sup>136</sup>.

#### 4. O Dissemelhante, o Distinto...

Esta conversão visual serve uma ordem maior de conversão espiritual. A pintura deve servir ao devoto como lugar de meditação e de reflexão a partir do olhar, ou melhor, a partir do que o olho vê e pressente:

“Fra Angelico pintava também, sobretudo, *figurae* no sentido latino e medieval, quer dizer, sinais pictóricos pensados teologicamente, signos concebidos para representar o mistério nos corpos para além dos corpos, o destino escatológico nas histórias para além das histórias, o sobrenatural no aspeto visível e familiar das coisas para além do aspeto”<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.109.

<sup>135</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.109.

<sup>136</sup> Segundo De Bruyne, a luz é, na Idade Média, “forma fundamental do corpo como tal, a determinação primeira que à matéria primeira dá o modo de ser, o modo de se manifestar e de brilhar, o modo de agir, próprio ao corpo como tal”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.), p.20; E a forma é caracterizada pela energia: “O mundo é material e é também energético. Por todo o lado onde se percebe um corpo, ele apresenta-se tanto como divisível como ativo. A divisibilidade mostra a quantidade, a atividade faz surgir a luz. A beleza própria é o clarão da cor. A quantidade é expressão da *matéria* como tal, a luz, a manifestação da *forma* da corporeidade em geral”, De Bruyne, Edgar - *Etudes...* (op. cit.), p.440. A luz é portanto um elemento qualitativo e refere-se à atividade própria dos corpos.

<sup>137</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.16.

É neste sentido que podemos falar de um outro tipo de deslocação que não é já só a do olho pela pintura, mas a de uma deslocação espiritual que a pintura provoca no devoto. É o que Didi-Huberman classifica como “carácter absolutamente *operatório e diferencial*” da pintura. E acrescenta:

“a figura deve assim ser compreendida como aquilo que desloca os símbolos, que os põe em conversão, aquilo que permite aos signos tornarem-se *translata*”<sup>138</sup>.

Ou seja, ela favorece uma relação, põe em relação e estabelece-se no próprio ato de pôr em relação. Assim, não é só a alma do devoto que se constitui em conversão, ou seja, que se *configura* de acordo com a imagem. Se o que é *dissemelhante* desperta um pressentimento da significação e da devoção em quem observa acontece que, no mesmo sentido, no mesmo tempo e no mesmo lugar, a *figura* configura-se na imagem, o dissemelhante surge como aquilo mesmo que é, diferença ou diferencial. A modificação (dissemelhança) na pintura provoca a modificação (dissemelhança) na alma que provoca a modificação (dissemelhança) na pintura:

“Essa natureza puramente operatória da figura explica porque é tão difícil, mesmo impossível, defini-la como uma coisa ou como uma relação simples: a *figura* está sempre *entre* duas coisas, dois universos, duas temporalidades, dois modos de significação. Ela está entre a aparência e a verdade”<sup>139</sup>.

A *figura* não é algo que possamos dizer onde esteja mas uma essência, um conjunto de aparência e de “verdade”, de imagem e de ideia e existe, constitui-se, configura-se, neste pôr em relação entre a aparência e a ideia:

“ela está entre a forma sensível (*schème*) e o seu contrário, a forma ideal (*eidos*); ou seja, entre a forma e o informe, aquilo que poderíamos chamar a figura figurada e a figura virtual”<sup>140</sup>.

Talvez que, para nós, esta operação distintiva seja de difícil compreensão, até de difícil apreensão. Porque a nossa experiência comum das imagens é sempre uma experiência que toma como ponto de partida a comparação da imagem com o real, ou seja, a nossa experiência das imagens tem sempre como medida a fidelidade ao aspeto real do que aí é representado. Nesta medida, o dissemelhante é apenas aquilo que é estranho, que se afasta do conhecido. Para nós, o dissemelhante não é, como o era para Fra Angelico, uma experiência conhecida, um ato de devoção, uma ligação habitual com o sagrado, ligação à qual nós, hoje em dia, não temos acesso. Em *The Ground of the*

---

<sup>138</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.96.

<sup>139</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.96.

<sup>140</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.96.

*Image*, Jean-Luc Nancy tenta recuperar e traduzir-nos alguma desta essência. Assim, diz-nos logo na abertura que “a imagem é sempre sagrada” e que

“o sagrado, pela sua parte, significa o separado, o que é posto de parte, removido, recortado (*cut off*)”<sup>141</sup>.

Será interessante seguirmos aqui Nancy. Porque o que ele chama de *distinto* vem ao encontro do que Didi-Huberman chama de *dissemelhante*:

“O sagrado é o que, em si, permanece separado, à distância, e aquilo com que nós não criamos ligação (ou apenas uma muito paradoxal). É aquilo que nós não podemos tocar (ou apenas num toque por contacto). Para evitar esta confusão, chamá-lo-ei de *distinto*”<sup>142</sup>.

O distinto é o que permanece à distância, o que é intocável. Permanece entre a aparência e a ideia, entre a forma sensível e a forma ideal e existe numa relação ativa entre as duas. Posto em relação com a imagem, o *distinto* é aquilo que aí aparece mas ao qual não temos acesso material. É aquilo que está na imagem e na pintura mas de forma sugestiva, implícita, e ao qual teremos acesso apenas no pressentimento do que aí se vê. Pressentimento é bem a palavra, porque existindo na *indistinação* entre aparência e verdade, ele é esta mesma unidade *distinta*: entre o real e o imaginado, entre o sentido e o pressentido, entre forma e informe. Na relação entre o material e o imaterial. E é esta relação que o distingue, que o torna *distinto*:

“De acordo com a sua etimologia, o distinto é o que está separado por marcas (a palavra refere-se a *stigma*...): o que está retirado ou posto de parte por uma linha ou traço, estando marcado também como retraído (*retrait*). Não podemos tocá-lo: não porque não tenhamos o direito de o fazer, nem porque nos falem os meios de o fazer, mas antes porque *a linha distintiva ou traço separa algo que não é mais da ordem do toque*, mas antes do impalpável. (...) O distinto está a uma *distância*, é o oposto do que está próximo”<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.1.

<sup>142</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.1.

<sup>143</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.2. Nancy chega mesmo a separar a força da imagem, que é aquilo que a torna distinta da forma, tal como a entendemos: “uma força é, precisamente, não uma forma”, Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.2. De facto, neste ensaio Nancy tenta descrever o traço distintivo da imagem a partir da sua força: “O que fica por ser alcançado é como a força e a imagem pertencem uma à outra na mesma distinção. Como a imagem se dá através de um traço distintivo (toda a imagem se declara ou indica-se como uma «imagem» de algum modo), e como o que a dá é primeiro uma força, uma intensidade, a verdadeira força da sua distinção”, Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.2. Por isso a *figura* aparece como a distinção na imagem ou da imagem. Apresenta-se como separação, porque apresenta uma certa singularidade em relação ao que a rodeia. É assim o que nos chama a atenção talvez porque se mostre na sua diferença, resultando num traço que nos apela, que nos deixa em suspenso, um traço que se pode manifestar dentro da imagem ou o traço da imagem toda, sendo portanto a *figura* coincidente com a própria imagem. E de facto, não sendo tanto uma forma como uma força, não possui limites definidos, não podendo nós delimitá-la absolutamente nem dizer onde acaba. Neste sentido, ela é bem mais o “campo” que a “circunscrição”.

A linha ou traço que *configura o distinto* não é uma linha palpável. Não é absolutamente discernível como a linha do desenho, cuja função é a de contornar. É mais uma *linha pintada*, possuindo uma certa espessura, um certo volume que se espalha entre duas as zonas que é suposto separar<sup>144</sup>.

## 5. O Imemorial

Mais do que uma presença da matéria, a *figura* é uma apresentação da ideia de matéria. Sendo essa mesma apresentação, torna-se numa ideia da presença da memória, da matéria, da pintura, da matéria na pintura.

“Ora, a memória é essa faculdade que, pertencendo à mesma parte da alma que a imaginação, sabe transitar também na direção da sua parte intelectual: ela constitui, portanto, o princípio de conversão possível das *imagens* em *abstrações*, em universais”<sup>145</sup>.

No sentido universalista de uma presença virtual da matéria, a memória torna-se num *imemorial*, característica da pintura religiosa. A ideia da matéria é o imemorial da matéria<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Seitz, em *Abstract Expressionist Painting in America* refere-se à linha como elemento com alguma dinâmica e não como elemento estático cuja função fosse meramente o captar e o representar com realismo. A linha é definida aí como “um longo volume estreito de uma cor ou valor diferente do da superfície na qual é traçada”, Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), p.11. A linha como volume quer dizer que também ela é já uma superfície, uma massa (com uma função que faz parte de uma construção do quadro na qual a linha, enquanto volume, aparece junto a outras superfícies não-lineares da pintura): isto designa, por assim dizer, o valor não-representativo da linha (não-naturalista) mas sim, o seu valor expressivo: “ (...) regulando as junções de massas, planos e áreas tonais como implicadas na teoria «nenhuma-linha-na-natureza» mas os quais, na sua função expressiva, a linha consegue representar”, Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), pp.11-2. A linha é então um elemento não-estático: “ (...), em termos de relações de percepção, como os pintores abstratos o demonstraram, linhas e áreas precisas são capazes de grande expressividade. Aumentadas por variações em direção, valor tonal, velocidade e ataque, abrem-se possibilidades infinitas”, Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting...* (op. cit.), p.12. Estas são “possibilidades infinitas” da linha e do seu valor expressivo, cuja consciência reflete um pensamento de cariz “moderno” recorrente ao longo da história da pintura, um pensamento que faz tender a linha para o seu valor de superfície, em que à linha corresponde uma *área de valor* (cromático ou tonal) e não um mero valor de contorno. A *linha* é a marca ou o “traço distintivo” mas que não se recorta contra um fundo, não se desenha “sobre” um fundo. Sendo pintada ela insere-se no próprio fundo, *ela torna-se fundo e é nesse sentido que ela é forma e força*, aparência e essência: “Mas o que se distingue a si mesmo essencialmente da coisa é também uma *força* – a energia, pressão ou a intensidade. O «sagrado» sempre foi uma força, para não dizer uma violência”, Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.2.

<sup>145</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.100.

<sup>146</sup> Nas pinturas de Fra Angelico a matéria é matéria religiosa. Não existe apresentação da matéria em bruto mas apenas um fingimento da matéria (nos mármore ou em certos detalhes) porque a pintura é a fina película, o líquido que separa o profano do religioso. O único modo de apresentar a matéria em bruto é fingir a sua representação. Mas a matéria espiritual, a matéria religiosa é a verdadeira matéria da pintura, que se apresenta nas *figuras*. Nancy fala da pintura religiosa, não de Angelico mas de Pontormo, mas julgo que o que ele diz é conotável com Angelico: “A pintura vai diretamente ao coração da matéria, quer dizer, do mistério”, Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground...* (op. cit.), p.111. Ele fala do “Imemorial” como de uma potência da memória da pintura.

Aqui a presença não é já, ou não é só, abertura ao visível. Ela tornou-se *figura*, presença aberta ao invisível, ao imemorial.

“A pintura abre-se para si, que abre para o imemorial. Presença sempre-já-aí e sempre-aí-novamente, inesgotavelmente retraída em si, implacavelmente exposta perante nós, ventre atravessado por um “salto”: nós perante o nascer, após morrermos, sempre outra vez, em deslumbramento amnésico/hiperamnésico, a imemória de uma aurora ou de um crepúsculo do mundo”<sup>147</sup>.

Presença que se inclui na *figura*, matéria que se inclui no imaterial, visível que se inclui no invisível:

“A pintura não torna este fundo visível; ela torna-o invisível na luz, comporta-o e leva-o consigo, invisível, nos pigmentos e dobras da sua imaginação. Mas isto é o que traz a verdade da representação: pois esta é uma “reprodução” apenas enquanto é primeiro, tanto no seu movimento essencial como no sentido primário da palavra *representação*, posta em presença, a intensidade de uma apresentação no desejo de trazer à luz do dia a presença precedendo o dia”<sup>148</sup>. “A «presença real» torna-se presença que está, por excelência, não presente: aquela que não está *all*”<sup>149</sup>.

Presença *figurada*, presença não presente ou a *presença da figura* como apresentação do inapresentável, da memória implícita, contida, potencial, imemorial.

---

ra: “Esta mistura (*mêlée*) começa e acaba na pintura, e como uma pintura. Como a verdade da intimidade imemorial, é, e nada mais é do que esta projeção para fora diante de nós, é este salpico de cor como um tanque turbulento, toda esta pintura como um ventre ou um olho, abrindo para um interior iridescente que, no fim, e no princípio, não é nada mais senão esta superfície exposta”, Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.118. Superfície exposta, presença potencial da memória que é o imemorial da pintura.

<sup>147</sup> Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.121. A presença abre aqui para um espaço inapresentável, invisível que o olho reúne como *figura*. Apesar de Nancy não falar na *figura*, percebemos que a presença é um ir mais além do que estar presente, do que a presença da matéria plástica, mas uma abertura à *figura* da matéria religiosa: “A pintura «cristã», ao deixar de ser propriamente religiosa ou de culto (na parte ocidental da cristandade) não se tornou, com isso, “representativa” (ou “realista” ou determinada pela “semelhança”). Não acabou, através de todas as transformações e todas as deslocções efetuadas pela arte pictórica e por todas as artes da imagem, de escavar e esburacar esta abertura do lugar que eleva o que não tem lugar: presença apenas enquanto for essencialmente excessiva e excedendo-se a si mesma. Presença, então, apenas enquanto nós não a apresentarmos ou não acedermos propriamente a ela mas apenas enquanto for oferecida a uma visitação que suporte a prova do invisível no seu coração. E mais precisamente: a prova daquilo que nos olha desde o coração deste coração, e desde o coração desta operação que chamamos de “arte” e pela qual não designamos mais nada senão o dividido e partilhado acesso à nossa presença comum”, Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.125. A *figura* é bem esta presença invisível mas pressentida como “o coração dentro do coração” daquilo que chamamos arte e, aqui, mais propriamente, pintura.

<sup>148</sup> Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), pp.121-22.

<sup>149</sup> Nancy, Jean-Luc, “Visitation – of Christian Painting”. In Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the...* (op. cit.), p.123.

A pintura de Fra Angelico traz em si essas marcas do distinto, do dissemelhante, da deslocação do visível ao invisível. Didi-Huberman refere essas pequenas manchas vermelhas que povoam o prado do *Noli me tangere* de Fra Angelico no Convento de São Marcos em Florença (Fig. 15) como sinais-trânsito, *signa translata* ou “operadores de conversão”. Representadas numa espécie de limbo flutuante entre o fundo e a superfície, essas manchas aparecem primeiro como representações de pequenas flores vermelhas. Mas numa visão mais aprofundada do quadro (diria mais demorada), essas manchas não existem contra o fundo (como elementos botânicos) mas como aquilo que são na realidade: pequenos sinais vermelhos pintados à superfície da parede e existindo num movimento ou deslocação entre o fundo e a superfície num exercício de tradição pictórica medieval da *figura*:

“Tais signos têm o valor de deslocamento, de passagem, de associação e não de definição, de identificação ou de predicação”<sup>150</sup>.

A *figura* não existe aí como *diferença em relação a um fundo*, como recorte, mas *apresenta-se* como sinal que se desloca entre fundo e superfície, como sinal que apresenta o próprio fundo (e a superfície) como a verdadeira *figura*, como *presença* do Mistério da Incarnação. A *figura* é o movimento do próprio fundo e como incarnação, é movimento daquilo que o pintor vê *no fundo*: transfiguração, personificação.

A *figura* é, portanto, estranheza, distinção, *dissemelhança* em relação ao visível e ao circunscrito. Neste sentido parece razoável que os fundos, esses lugares especiais da pintura que tendem a passar por secundários por servirem apenas de suporte ou cenário às personagens que aí vêm a habitar sirvam, por *dissemelhança* com as personagens da cena, como lugar das *figurae*, como zonas de onde emana a presença virtual (não física, não visual) da *figura* e onde aparece o que é distinto. Esta dissemelhança apresenta-se frequentemente como apresentação de um fundo nessas superfícies de “pintura pura, não fingida”, os *marmi finti* (Fig. 18), que são o motivo maior do estudo de Didi-Huberman e que são sentidos, justamente, como *dissemelhantes, estranhos (misteriosos) em relação ao visível*<sup>151</sup>.

## 6. Exegese, Profecia.

Muito do interesse destas *dissemelhanças pintadas* não reside na sua estranheza mas na sua condição de origem: elas incorporam (incarnam) visualmente (ou seja, pictoricamente) um exercício secular de *exegese* do texto bíblico: são, portanto, os “*sinais pictóricos pensados teologicamente*”<sup>152</sup>. De facto, não são apenas a transposição de

<sup>150</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.39.

<sup>151</sup> O que existe é, sobretudo, uma coincidência entre a matéria religiosa do quadro, potencial e eminente e a representação fingida da matéria do mármore, atual e latente.

<sup>152</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.16.

um exercício de exegese textual mas são, por vezes, inovações, ou seja, “invenções exegéticas”,

“ (...) quer dizer, a produção sempre renovada das mil e uma redes do sentido sagrado”<sup>153</sup>.

Renovação constante do sentido da encarnação do texto, da encarnação da pintura. Ele que, segundo dizia Vasari, não pegava nos pinceis sem se preparar com uma oração.

É na exegese que encontramos um paralelo com a produção pictórica das *figurae*. A exegese pode ser tida como interpretação simbólica do texto, leitura em sentido *figurado*. De facto a exegese oferece-se como a

“possibilidade inesgotável de criar um mundo infinito de relações, de redes onde cada partícula do texto sagrado entra em correspondência singular e nova com uma outra partícula, abrindo cada vez mais o sentido e com ele abrindo sempre mais o imaginário e a crença e

---

<sup>153</sup> Didi-Huberman, Georges- *Fra Angelico...* (op. cit.), p.17. A exegese tem uma relação profunda com o uso do pensamento simbólico, comum na Idade Média: “Na visão simbólica, a natureza, até nos seus aspetos mais temíveis passa ser o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a dar para nos orientarmos no mundo, de modo a acedermos aos prémios celestes. As coisas podem inspirar desconfiança na sua desordem, na sua caducidade, no seu modo fundamentalmente hostil de se oferecerem: mas a coisa não é aquilo que aparece, é signo de outra coisa. (...) É verdade que se andava paralelamente a elaborar um pensamento cristão que procurava dar sentido à positividade do ciclo terreno, mais não fosse porque se tratava do itinerário para o céu. Mas, por um lado, a efabulação simbolista servia precisamente para recuperar aquela realidade que a doutrina nem sempre conseguia aceitar; por outro, fixava através de signos compreensíveis as próprias verdades doutrinárias que podiam parecer difíceis na sua elaboração culta”, Eco, Umberto - *Arte e Beleza...* (op. cit.), p.70. Depreendemos daqui o quanto o pensamento simbólico, no qual a exegese se funda, deverá ter servido à pintura de Fra Angelico, uma vez que ele pertencia à Ordem Dominicana, a dos Frades Pregadores, encarregue de uma missão de divulgação da fé e da palavra cristãs. No fundo, é a base do pensamento simbólico que permite pensar “um mundo infinito de relações”, um largo sistema alegórico onde uma coisa, uma cor, um ser reenviam significativamente a outro. “A abundância de imagens em que o pensamento religioso arriscava a dissolver-se teria produzido apenas uma fantasmagoria caótica se a conceção simbólica não a tivesse envolvido num vasto sistema onde cada figura tinha o seu lugar”, Huizinga, Johan - *O Declínio...* (op. cit.), p.208. Naturalmente, a coesão de tal rede do simbólico era dada pela sua ligação com o divino e com a fé cristã: “A convicção de que tudo tem uma significação transcendente procurará formular-se. Em volta da figura da Divindade cristaliza-se um imponente sistema de figuras simbólicas, todas com Ela relacionadas, visto que todas as coisas d’Ela extraem o seu significado. O mundo desdobra-se como um vasto sistema de símbolos, espécie de catedral de ideias. É a mais rica conceção rítmica do mundo, uma expressão polifónica de harmonia eterna”, Huizinga, Johan - *O Declínio...* (op. cit.), pp.208-9. É deste modo que a exegese se liga ao simbolismo; porque é o mistério divino que está presente em cada uma das manifestações de significação. E assim também nos textos. Portanto, “reina a concórdia entre todos os domínios espirituais. O Velho Testamento é uma prefiguração do Novo, a história profana reflete-os a ambos. Em volta de cada ideia agrupam-se outras, formando figuras simétricas como um caleidoscópio. Por fim, todos os símbolos se agrupam em volta do mistério central da eucaristia; e aí existe mais do que a semelhança simbólica, existe a identidade: a hóstia é Cristo e o padre ao absorvê-la torna-se verdadeiramente o sepulcro do Senhor”, Huizinga, Johan - *O Declínio...* (op. cit.), p.212.

fazendo-os circular sem fim em torno do núcleo central – o núcleo do mistério, dessa impossível *scientia* divina, o centro da Incarnação”<sup>154</sup>.

Assim compreendida, a exegese pode ser pensada como movimento específico de incarnação do Mistério. Didi-Huberman explica exegese como:

“Etimologicamente é o ato de *conduzir para fora de...* A exegese de uma história bíblica abre-se como o conjunto de caminhos e associações capazes de nos conduzir para fora da própria história, em direção à profundidade moral ou doutrinal ou mística do seu *sentido figurado*”<sup>155</sup>.

Neste sentido a exegese transforma o visível (ou o real dos textos) no seu sentido figurado – vale-se assim de um poder de estranheza (de dissemelhança), de tornar equívoco, de tornar o real em mistério. “É por isso”, diz Didi-Huberman,

“que a exegese, mais do que um método, foi primeiro uma *poética* – desconsertando, sem dúvida, os espíritos positivistas –, uma poética produtora de enigmas uma vez que o seu objeto continuava, no fundo, a ser o mistério”<sup>156</sup>.

A incarnação total do texto é a incarnação total da pintura em Fra Angelico: movimento total, experiência extática e poesia dessa experiência.

Como texto canónico, a Bíblia detinha um poder em potência, a de ser ao mesmo tempo, origem e verdade, ou seja, de ser o real (o fundo) da *figura* (a superfície). Pelo que a história bíblica era entendida como *umbral* da *figura*. O Texto *abria-se*, portanto, à interpretação figurada:

“A história relata os feitos; tratando-se da Bíblia, tais feitos são evidentemente, bem outra coisa que capítulos de uma crónica ou argumentos de uma fábula. Eles são já eles mesmos, afirma S. Tomás de Aquino, dotados de sentido espiritual. Deste ponto de vista, a *historia* bíblica é menos uma superfície que um *umbral* pelo qual é preciso transitar para passar para “dentro” da Escritura”<sup>157</sup>.

É por isso que para os cristãos medievais, a *figura* era, ao mesmo tempo elemento abstrato (*umbra* – “sombra” – ou *imago*) e verdade (*veritas*) uma vez que nela se vem a cumprir o real da profecia.

Diz Erich Auerbach no seu *Figura*,

---

<sup>154</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.17.

<sup>155</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.17.

<sup>156</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), pp.17-8.

<sup>157</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.62.



“frequentemente, (...) o cumprimento é qualificado de *veritas* e a figura, paralelamente, de *umbra* ou *imago*; mas uma e outra, sombra e verdade, não têm de abstrato senão uma significação primeiro escondida depois revelada e permanecem concretas pelos objetos ou pelas personagens nas quais se incarna essa significação. Para ser *umbra* ou *figura* de Cristo, Moisés não é menos intra-histórico e real e o Cristo que o cumpre, não é uma ideia abstrata mas uma personagem intra-histórica e concreta. Históricas e reais, as figuras devem interpretar-se espiritualmente (*spiritualiter interpretari*) mas a interpretação reenvia a um cumprimento carnal, quer dizer, histórico – uma vez que a verdade justamente se faz história ou carne”<sup>158</sup>.

Esse elemento abstrato é-o apenas enquanto *imagem significativa* que se tornará, profeticamente, no real ou concreto. A *figura* é *imago* da profecia e do cumprimento da palavra da Bíblia: o abstrato (significante) deixará de o ser para se tornar concreto (real). E neste sentido de encarnação da passagem do absoluto ao concreto, a *figura* tem ainda (como o virá a ter na pintura de Fra Angelico) algo de transitório, nela se revelando o movimento e o sentido do cumprimento.

“A profecia figurativa contém a interpretação de um acontecimento intramundano por um outro; o primeiro é o signo anunciador do segundo, que o cumpre. Sem dúvida, um e outro continuam factos intra-históricos; mas ambos, nessa perspectiva têm no entanto qualquer coisa de transitório e de incompleto; cada um *reenvia* ao outro, e ambos reenviam a uma coisa futura, que não é ainda senão esperada e que apenas realizará a sua verdade plena, real e definitiva”<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Auerbach, Erich – *Figura*. Paris: Macula, 2013, p.40.

<sup>159</sup> Auerbach, Erich - *Figura* (op. cit.), p. 69. Para o sentido de “prefiguração” e de “presença” do Mistério da Encarnação nas pinturas de Fra Angelico, ver Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), pp.118-45. A edição em português do livro de Auerbach a que tive acesso (edição São Paulo: Ática, 1997, p.31) substitui “cumprimento” por “preenchimento” o que pode ajudar a compreendermos a relação dualista que está na própria origem do conceito de figura. Auerbach traça a genealogia da palavra a partir de Terêncio até à Idade Média (nomeadamente até Dante), embora se demore mais na antiguidade original do conceito do que no tempo que demora desde os Padres da Igreja até Dante. Este conceito, segundo Auerbach, tem que ver com um sentido de realização histórica (e portanto real) de um acontecimento *prefigurado* e anunciador. Assim, o Antigo Testamento é *figura* do Novo e Moisés é *figura* de Cristo. A realização real e histórica da profecia anunciada pela *figura* faz situar a interpretação figural no meio-termo entre *figura* e *veritas*. Assim, para Santo Agostinho, “a Lei ou a história dos judeus” é “*figura* profética do surgimento de Cristo” e a encarnação é “preenchimento desta *figura*”, etc., (Auerbach, Erich - *Figura...* [op. cit.] [1997], p.36). A *figura* é usada como “prefiguração histórica” de Cristo: “Ao lado da contraposição entre *figura* e preenchimento ou verdade, aparece uma outra entre *figura* e *historia*; *historia* ou *littera* é o sentido literal ou o acontecimento relatado; *figura* é o próprio significado literal ou o acontecimento referido ao preenchimento nele oculto, e este preenchimento é *veritas*, de modo que *figura* torna-se o termo do meio entre *littera-historia* e *veritas*”, Auerbach, *Figura* (2013), p.43. Podemos perceber, então, que entre a prefiguração histórica e a *veritas* do seu “preenchimento” ou cumprimento real, a figura opera-se como movimento de uma deslocação, o movimento de uma interpretação entre o que é anunciado e o que é cumprido. A *figura* é assim o movimento que resulta da exegese profética dos textos sagrados: “A interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação, tal como encontramos mais tarde na procissão dos profetas no teatro medieval e nas representações cíclicas da escultura medieval. (...) Só muito mais tarde, provavelmente só depois da Reforma, os europeus começaram a ver o Velho Testamento como história e lei judaicas”, Auerbach, Erich - *Figura...* (op. cit.) (2013), p.45.

Assim, a *figura* na pintura tem lugar como pressentimento do que vem a ser na pintura e naquele que a vê. A *figura* torna o visível das imagens no invisível do *pressentimento*, que vem a ser a poesia da pintura. A poesia da pintura é como este movimento profético.

## 7. Figuras Poéticas

Muito das propriedades seculares da *figura* passa para a poesia de Rainer Maria Rilke. Nela encontramos tanto a ideia de imagem como de dissemelhança, de movimento (*signa translata*) e de profecia (ou, nas *Elegias de Duíno* do próprio movimento de cumprimento da profecia). A noção de “imagem” é central na poesia de Rilke e é a partir dela que chegaremos ao pictórico da sua poesia. Mas em Rilke, *imagem* e *figura* não se distinguem, existindo ambas incorporadas na mesma noção: a figura é a imagem que se prolonga em determinada passagem de determinado poema e nesse sentido, enquanto imagem que passa ou está “em trânsito”, a *figura* é aí, de facto, o *umbral* da prefiguração, da predestinação e do cumprimento. Mas em que sentido são as *Elegias* “prefigurações”, “predestinação”?

“É a tarefa do poeta, dizia, justificar e não aliviar o sofrimento. (...) esta conceção do dever do poeta explica a textura e o movimento das *Elegias*. Começam com o lamento, mas acabam com o louvor. Rilke sentia que a acusação e o lamento, por mais profundamente preocupado que estivesse com a mágoa universal, expressam uma atitude puramente negativa e significam imaturidade se não forem, finalmente, anulados, elevados ao louvor. O poeta *deve proceder* da expressão de mágoa ao elogio do mundo que causou a sua mágoa”<sup>160</sup>.

Rilke concebia o louvor como objetivo e elevação maiores da poesia (do movimento poético), sem o qual o sofrimento (a condição humana primeira) seria inútil. A predestinação contida nas *Elegias* é de um ato de unidade absoluta onde os contrários (a vida – felicidade – e a morte – infelicidade) se fundem:

“Com a sua extrema sensibilidade ele experimentou realmente tanto as inadequações como as perfeições da vida e por muitos anos era o seu esforço constante reconhecer que a mágoa e as felicidades da vida, mesmo a própria morte e a vida, não podiam ser separadas uma da outra. Era a sua convicção final que elas pertenciam juntas, necessária e intimamente e que elas formavam o que variadamente chamava de «uma Unidade», «um Ser» e «o Todo»”<sup>161</sup>.

Para Rilke a poesia transporta uma missão:

---

<sup>160</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke, Aspects of His Mind and Poetry*. London: Sidzwick and Jackson Ltd., 1938, p.128.

<sup>161</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke...* (op. cit.), p.128.

“O refúgio que encontrou no Castelo de Muzot na Suíça permitiu-lhe apagar os efeitos da interrupção (a guerra) e concluir o seu trabalho começado em Duíno. Aqui ele foi capaz de reconquistar aquela clareza de visão e adquirir aquela medida de autoestima humana que lhe permitiu sanar o tema do louvor nas Elegias. Ele era capaz de definir a verdadeira relação entre a vida e a morte e reconhecer que apesar das nossas muitas incapacidades *estamos destinados a executar uma tarefa mais alta e imortal*. (...) Ao aceitar a dor humana e a mágoa e embora não cessando de lamentar a natureza do homem, justificando assim a sua existência, ele foi capaz de levar a cabo a sua resolução”<sup>162</sup>.

Essa missão “mais alta e imortal” e que passava pelo “cumprimento” profético nessas *figuras* poéticas que habitam as elegias era a de eliminar, na consciência humana, na nossa consciência, qualquer ideia de oposição: a tristeza ou mágoa não se opõe à felicidade com a vitória gloriosa desta última, nem a morte se opõe à vida como seu resultado inexorável mas devem-se juntar e fundir numa consciência pura:

“A nossa consciência nunca é pura, nunca sem um «oposto». Pois para todo o nosso sentimento e intenção existe, inevitavelmente, algo de contrário. Estamos em casa na inimizade. Fundos de contraste são o nosso essencial. Não podemos seguir os nossos sentimentos até ao seu puro fim; de fora eles estão restringidos e corrompidos até que se tornem factos, como a vida de uma dançarina que, na realidade, é um «caso de amor» burguês. Não somos senão mascaradas inautênticas e melhor seria se fossemos marionetas. (...) Mais do que tudo ele desejava que o amor, o pensamento, o sentimento e a ação fossem «puros», ou seja, completos em si mesmos, sem mistura de qualquer consciência de opostos. O sentimento e o pensamento seriam similarmente puros se nós pudéssemos ser sem objetos para eles e atingir uma atividade que fosse simplesmente um evento”<sup>163</sup>.

Para Rilke a poesia cumpre com essa unidade sem opostos e a *figura* (ou *figuras*) são o verdadeiro evento da poesia que cumpre essa consciência pura. Mas neste sentido de cumprimento dos verdadeiros eventos da consciência pura (ou seja, das figuras da consciência poética), a poesia tem uma “tarefa maior”:

“O homem no mundo moderno não tem uma missão menor que a dos seus ancestrais. É, na verdade, uma tarefa maior: construir invisivelmente aquilo para o qual eles conseguiram encontrar imagens visíveis e exteriores”<sup>164</sup>.

*Tornar invisível a partir do visível*, como tornar dissemelhante o que é semelhante (no sentido exegetico) é cumprir a profecia dentro de nós, é fazer-nos habitar interiormente por essas tantas *figuras* que habitam a poesia e que, dentro de nós, cumprem o nosso destino. Em Rilke estas figuras são muito diversificadas e resolvem-se

<sup>162</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke...* (op. cit.), p.134.

<sup>163</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke...* (op. cit.), pp.144-5.

<sup>164</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke...* (op. cit.), p.152.

nas suas muitas expressões. William Rose fala-nos (sobre as *Elegias*) da Marioneta, do Acrobata (para a qual foi Rilke muito inspirado pelo quadro *Família de Saltimbancos* de Picasso, ver Fig. 19), do Herói, mas sobretudo do Anjo, do qual diz:

“Ele projeta o mundo no anjo, onde se torna invisível”<sup>165</sup>.

O anjo é, assim,

“Figura das Figuras – Sobrefigura, poderíamos dizer, que *abre* absolutamente o espaço-poema da *Figur*”<sup>166</sup>.

A figura do anjo é a mais representativa pelo seu carácter etéreo, ao mesmo tempo tangível e intangível, verdadeira reunião de contrários, do visível e do invisível, do masculino e do feminino, do mortal e do imortal. No entanto não é a única figura em Rilke. Michel Guérin reúne em “La Figure Rilkeenne” cerca de uma vintena de figuras:

“Trata-se, sem ordem alguma, de: o anjo, o adeus, a estrela, a árvore, a voo do pássaro, a palma da mão, o espelho, o xaile, a dançarina, os saltimbancos, a fonte, a janela, o atirar da bola, a balança, a rosa, a anémoma, o sarcófago (etrusco), a boneca. Estas designações, como apenas à primeira vista, não nos devem levar a crer que se trata de símbolos. Ou seja, não nos esqueçamos que, por um lado as *Figuras*, essencialmente flexíveis, apelam às declinações, por outro que elas entram voluntariamente no jogo de sobredeterminações”<sup>167</sup>.

## 8. O Aberto

Para Rilke, a existência,

---

<sup>165</sup> Rose, William. In Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke...* (op. cit.), p.168.

<sup>166</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkeenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural*. Paris-Montréal: L'Harmattan, 1999, p.27. “O anjo é Figura inicial – e, devemos acrescentar, iniciante. Ele responde a um *apelo*, como que contra vontade; ele é *invocado* através e apesar do extremo perigo da sua presença; o termo que Rilke emprega é *ansingen*: distante, o anjo sobe na proximidade do canto (*Gesang*). (...) Assim, a invocação e depois a pergunta eminente «*Quem sois vós?*» encontram-se precedidas por esse *saber do anjo* que se agita no fundo do humano. (...) A visão rilkeana nada tem que ver com uma revelação mística (...); ela dá-se, pelo contrário, como esse *clamor* de fundo (no sentido em que falamos de uma vaga de fundo) que vira a palavra e a renova de um só golpe. (...) O anjo *difere* de nós, sempre, não como outro para além de nós, mas como o Outro de nós. A invocação do anjo, que é também, é preciso insistir, esforço último da palavra sobre si mesma para se *voltar*, não toma todo o seu sentido – poético e filosófico – senão aproximando extremamente o próximo e o longínquo, quer dizer, aquilo que subsiste no nosso fundo e que parece existir noutro lado”, Michel Guérin, “La Figure Rilkeenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.36.

<sup>167</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkeenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.48.

“o viver é, por si mesmo, *encarregue de missão*; é empregado na tarefa (*Auftrag* é a palavra das Elegias) de fazer a luz, sem ser repellido pelo *obsuro* que, em tantos aspetos, é o seu fardo (infância, desejo, sofrimento, miséria, morte...)”<sup>168</sup>.

As figuras, das quais o anjo é a figura maior, povoam o espaço-poema das *Elegias* e contêm, na sua propriedade de serem *umbrais*, isto é, passagens (de algo para algo) e “sinais-trânsito” (“a Figura não é um fenómeno em movimento, é o fenómeno do *próprio* movimento”<sup>169</sup>), a capacidade de se relacionarem entre si construindo uma textura de relações possíveis na qual o ou os significados se tornam múltiplos, exponencialmente infinitos (talvez, ou por isso mesmo, elas venham a ser sinal da vontade de dizer – o louvor – o infinito).

“O cumprimento artístico (na espécie, poético) vai a par com a fundação ontológica. Sem perder os seus valores plásticos, a *Figur* ganha em subtileza e em complexidade: liberta-se cada vez mais da forma, seja ela livre, ou melhor abstrata, para se tornar um núcleo de relações (*rapports, Bezüge*). Ela é agora capaz não apenas de se mostrar mas, no mesmo movimento, de se refletir. Consiste na igualdade do *schauen* (contemplar) e do *er-innern* (interiorizar, memorizar)”<sup>170</sup>.

A Figura é movimento, deslocação, transposição, transformação<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkéenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.48.

<sup>169</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkéenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.39. Existe uma descrição de Rilke sobre o que é, para ele, a *figura* do poeta (o barqueiro) que, no fragmento em prosa em que esta *figura* se apresenta, se encontrava no mesmo barco que ele: “O que parecia exercer sobre ele a influência era o *puro movimento* que se encontrava no seu sentimento com o *longínquo aberto* ao qual se entregava, meio resolutamente, meio melancolicamente. Nele, o envolvimento da nossa embarcação e a força do que vinha ao nosso encontro equilibravam-se sem cessar – por vezes havia um excedente: então ele cantava. A barca transpunha a resistência; mas ele, o mago, ele transformava o intransponível *numa série de longas notas flutuantes*, que não eram daqui nem de outro lado, e que cada um acolhia. Enquanto que o seu redor não cessava de se ligar ao imediato e ao palpável e de o transpor, a sua voz mantinha a relação com aquilo que ele tinha de mais distante e nós estávamos aí suspensos até que fôssemos transportados. Não sei como aconteceu, mas subitamente essa imagem fez-me compreender a situação do poeta, o seu lugar e a sua eficácia no tempo. Soube que podíamos tranquilamente disputar-lhe todas as posições, fora essa. Mas aí, era preciso que o tolerássemos”, Rilke, Rainer Maria, “Sur le Poète”. In Rilke, Rainer Maria - *Oeuvres (Vol. I – Prose)*. Paris: Éditions du Seuil, Paris, 1966, p.339. O poeta é ainda uma *figura* na apresentação de um movimento que o liga com o distante por meio de um envolvimento numa deslocação constante. Sem dúvida que a ideia de barco com o seu balancear vem a ajudar a esta *figura*, porque assinala com mais eficácia o sentido de movimento e do equilíbrio no meio desse movimento que o cerca. Aí, as notas flutuantes *relacionam-se* com as vagas do mar.

<sup>170</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkéenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.34.

<sup>171</sup> “Não se trata, com efeito, da metáfora, da qual o destaque se descobre porque o significante presente está *na mesma linha* do significante ausente (sobreponível ao significado); mais do que isso, a Figura indica-se pela sua *flexão* (...): ela é, certamente, transformação ou metamorfose conforme os tradutores nos dão *Verwandlung*, mas esta, longe de modificar apenas uma forma inicial ou de desenvolver um esquema matricial, traz com ela o segredo da sua própria *curvatura*”, Guérin, Michel, “La Figure Rilkéenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.26.

Esta é a experiência do “Aberto” ou do “outro lado” que Maurice Blanchot caracteriza:

“ «o outro lado» está aí onde nós cessaríamos de ser, numa única coisa, desviados dela pelo nosso modo de a ver, desviados dela pelo nosso olhar”<sup>172</sup>.

O *aberto* existe apenas como que em *sentido figurado*. Ele é sem objeto, sem extensão, sem realidade física concreta. Não o céu mas a metáfora do céu, não o ar mas a metáfora do ar, não o espaço mas a metáfora do espaço<sup>173</sup>, o espaço puro, indivisível, inseparável de si mesmo e assim *aberto* a todas as possibilidades que informam o espaço: composição, linhas, cores, volumes, dimensões, mas não no sentido imediatamente palpável, tangível. Um carácter temático predomina, mesmo que indefinível. Um espaço poético, mais imaterial que material, um puro espaço pictórico, um espaço que se vê e que se sente ver:

“aceder ao outro lado será, portanto, transformar a nossa maneira de ter acesso”<sup>174</sup>.

No dizer do próprio Rilke,

“por Aberto nós não entendemos o céu, o ar, o espaço – que para o observador são ainda objetos e, assim, opacos. O animal, a flor é tudo isso sem se dar conta e tem assim perante si, para além de si, essa liberdade indescritivelmente aberta que para nós não tem talvez equivalentes, extremamente momentâneos, senão nos primeiros instantes do amor, quando o ser vê dentro do outro, no amado, a sua própria extensão, ou ainda a efusão em direção a Deus”<sup>175</sup>.

Efusão, transporte, o *aberto* (que é a vivência da *Figura*) é uma experiência verdadeiramente extática, a pura experiência amorosa ou artística.

Daqui percebemos o que entende Rilke por *aberto*: não o espaço fixo e representável (pela palavra, pela pintura), não esse espaço que observamos, mas esse espaço que vemos e sentimos, o espaço puro, onde o movimento e a ação que aí decorrem participam de uma *configuração*, uma passagem contínua, uma transição, um deslizar

---

<sup>172</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 2007 (1955), p.172. O outro lado é o que nos liga ao ilimitado, o que nos faz perceber a continuidade do espaço por onde a *figura* se movimenta. “Nós cremo-nos, para cada coisa finita, desviados do infinito de todas as coisas, mas nós não estamos menos desviados dessa coisa pelo modo como nós a agarramos para a fazer nossa, representando-a, para fazer dela um objeto, uma realidade objetiva, para a estabelecer no mundo do nosso uso retirando-a da pureza do espaço”, Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), pp.171-2. Aceder ao “outro lado” será transformarmo-nos na direção da coisa, mas modificando-nos, “convertermo-nos” a ela, aprendendo a ser com ela. Guérin diz que “nós não estamos no Aberto; devemos fazer com que o Aberto seja em nós”, Guérin, Michel, “La Figure Rilkeenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.44.

<sup>173</sup> A Figura não é a metáfora mas o fenómeno de movimento no interior das metáforas, puro movimento poético.

<sup>174</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.172.

<sup>175</sup> Rainer Maria Rilke cit. por Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.172.

interminável de uma coisa na outra, um perpétuo tornar-se naquilo que infinitamente se olha. O pintor torna-se perpetuamente pintura, *configura-se* na pintura, não deixa de mover-se continuamente na sua direção. É “pura ligação” (*pur rapport*) com a pintura. O pintor que a pinta, aquele que a olha, são as verdadeiras figuras da pintura que estabelecem com ele essa “pura ligação”:

“o outro lado, que Rilke também chama de «pura ligação» é então a pureza da ligação, o facto de ser (*d'être*) nessa ligação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa”<sup>176</sup>.

O outro lado na pintura é o lado em que se vive a figura: a dimensão do transitável, do *perpétuo tornar-se*: o pintor que perpetuamente se torna pintura, o poeta que se torna poesia. Neste sentido, a *figura* é a atividade do *tornar-se* perpetuada sem antes nem depois, sem aqui nem ali, mas na intimidade do espaço puro.

“ (...) o outro lado é o facto de viver não mais desviado mas reenviado, introduzido na intimidade da conversão, não privado de consciência mas, pela consciência, estabelecida fora de si, atirado no êxtase desse movimento”<sup>177</sup>.

Rilke não procura a consciência na qual vê a “principal dificuldade” ao acesso ao espaço puro, ao *aberto*. Tão pouco procura uma subconsciência que nos tornasse mais naturais perante o objeto, que nos tornasse mais físicos, menos plenos. Se algum automatismo pode haver, esse só pode ser atingido num processo de conversão íntima de si no espaço e do espaço em si. Conversão do espaço em intimidade, em invisibilidade<sup>178</sup>. Dessa forma Rilke não procura um grau inferior de consciência e de instintos primários.

Será portanto numa *sobreconsciência* que o outro lado virá a ser, numa forma de consciência mais ampla, algo que tenda direccionalmente para a consciência total, que torne o exterior no interior, o público no íntimo, a coisa convertida em ser. Uma espécie de sobre-intimidade que absorva todo o descontínuo, todo o verso e o reverso num espaço único. Rilke chama este espaço de *Weltinnenraum*, “espaço interior do mundo”,

“o qual não é menos a intimidade das coisas que a nossa e a livre comunicação de uma e da outra, liberdade possante e sem retenção onde se afirma a força pura do indeterminado”<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.172.

<sup>177</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.173.

<sup>178</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.172. “Não se poderia pôr que houvesse um ponto onde o espaço fosse a cada vez intimidade e exterior, de modo que nós estaríamos aí em nós no exterior, na intimidade e amplitude íntima desse exterior?”, Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.173.

<sup>179</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.174.

Para Rilke o indeterminado existe como força porque está nesse movimento contínuo e ininterrupto de configuração: o tornar-se *figura* (a figura do anjo, por exemplo), a poesia ou o espaço do poema como espaço onde a figura reside, a sua morada, o seu lugar vago onde vagueia nessa liberdade do poema. Para nós, na pintura, é a percepção que se expande, se desdobra. De mera passagem ela tende a incluir em si a geografia do lugar por onde passa. Não é mais “ir e vir” entre olho e espaço mas unidade movente do olho com o espaço que absorve o espaço da pintura. Não as “sensações” mas a *sensação contínua, única, inconfundível*.

Nunca a mera consciência poderá absorver este sentido figurado do espaço, esta exegese da pintura mas terá de tornar-se sobre-reflexão que absorve o invisível da pintura que foi outrora o seu visível e que tudo torna íntimo, tudo torna interior.

## 9. Umbrais

Espaço único, espaço de conversão, de transfiguração:

“Se há portanto uma esperança de nos voltarmos, é desviando-nos cada vez mais, por uma conversão da consciência que, em vez de a entregar em direção ao real e que não é senão a realidade objetiva, aquela onde nós residimos na segurança das formas estáveis e das existências separadas, em vez de, também, a manter à superfície dela mesma, no mundo das representações que não é senão o duplo dos objetos, a desviaria em direção ao mais interior e ao mais invisível, quando não estamos mais preocupados em fazer e agir, mas livres de nós e das coisas reais e dos fantasmas das coisas, «abandonados, expostos sobre as montanhas do coração», mais perto desse ponto onde o interior e o exterior se misturam num único espaço contínuo”<sup>180</sup>.

A figura é o *umbral* deste “espaço único” entre interior e exterior. Mas ela já não é apenas forma. É não só o que não tem forma mas também o que liga. Ela une tudo porque é o *cumprimento* profético da pintura. Cumprida a *figura*, o umbral é o momento perpétuo desta conversão e não apenas a superfície, não apenas a pele<sup>181</sup>. Tudo é uma pintura e a pintura torna-se no valor da pintura. As formas estabelecem-se nas “significações superiores das quais participamos”<sup>182</sup>.

O que significa que as formas se tornaram puras em maior ou menor grau, que já não representam apenas mas *apresentam*, não o contorno das coisas mas o íntimo das coisas, no momento em que elas tornam e jorram, no momento do seu movimento contínuo, contido no eterno presente da pintura, na sua própria medida de eternidade. É por isso que Didi-Huberman diz das *figurae* de Fra Angelico que são o lugar (*lieu*)

<sup>180</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), pp.176-7.

<sup>181</sup> Mas todo o corpo convertido e unindo o seu íntimo ao espaço.

<sup>182</sup> Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire* (op. cit.), p.178.



e não o espaço. Que são o tempo (*temps*) e não a história. São a exegese da história. Pretendem a incarnação dessas “significações superiores” no íntimo de quem as vê e assim a configuração de quem as vê naquilo que vê. O íntimo torna-se pintura, a pintura torna-se intimidade e o mundo em torno da pintura (dentro e fora dela) torna-se no “único espaço contínuo”.

É pois necessário voltarmos a Fra Angelico depois de Rilke, porque queremos tornar a poesia em pintura. Porque se a *figura* é o movimento de conversão, a visão da pintura é o instrumento visível do ato de conversão. A poesia da pintura: a superfície da imagem funcionará como o umbral da conversão? Será algo que apenas a superfície contém? Para onde jorra a pintura? Para dentro ou para fora de si? A exegese é em Rilke a conversão do poema em poesia. O seu limite é o canal do poema. Mas na pintura haverá apenas superfície e valor(es). Porquê esses *marmi finti* de Fra Angelico, esses elementos abstratos que o universo da representação contém? Porque dentro do real o abstrato é força e emissão de valor puro e sinónimo, coincidência do interior com o exterior. Eles são o umbral porque se escapam ao sentido meramente superficial da superfície e da imagem da pintura. Sobrevalorizam-se a si mesmos, incondicionados no meio do condicionado, agindo por dissemelhança com o visível, com o real e convertem o olhar no movimento extático, no êxtase dos valores puros da pintura (a forma, a cor, a luz, a sombra, etc.).

A transformação do visível em invisível ou “realização” do invisível, próprio também da exegese medieval, repete-se ou volta em Rilke. As suas figuras incarnam uma modernidade que não foi só a de Fra Angelico (numa apropriação pictórica *intencional* da tradição das *figurae* exegéticas) mas também a de Picasso, a de Cézanne, a de Klee:

“a arte não reproduz o visível, *torna visível*”<sup>183</sup>.

Em Klee, “tornar” visível significa *mostrar o invisível*, o que primeiro, poeticamente, se tornou invisível, o que por si só já pressupõe um invisível que “torna”. Foi esta a realização de toda a arte (poesia incluída) moderna: a da indistinção (até mesmo *confusão*) entre forma e fundo, que transporta o significado que dá origem à incarnação da *figura* no poeta e no pintor e que faz unir o visível ao invisível:

---

<sup>183</sup> Klee cit. por Guérin, Michel, “La Figure Rilkéenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.). 1999, p. 33. A frase é de um ensaio de 1920, “O Credo do Criador”. Mais à frente, neste mesmo ensaio, Klee diz: “Antes, descrevíamos coisas que eram visíveis sobre a terra, que víamos ou gostaríamos de ver com satisfação. Agora, a relatividade das coisas visíveis torna-se evidente e com isso manifesta-se a crença de que o visível é apenas um elemento isolado em relação a todo o universo, e de que existem outras verdades em latência e em grande número. As coisas manifestam-se em sentido alargado e complexo, muitas vezes contrariando, aparentemente, a experiência racional de ontem. O objetivo é que o accidental se essencialize”; “Deixa-se a região deste mundo e, em contrapartida, constrói-se numa outra, no além, que pode significar um sim pleno. Uma abstração”, Klee, Paul - *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia, 2001, pp.42 e 98.

“ (...) à diferença da Gestalt, que requer um fundo a fim de se realçar, a Figura traz consigo o seu próprio espaço, recusa toda a discriminação entre fundo e forma”<sup>184</sup>.

Na pintura, esta “confusão” deliberada pode ser incarnada dentro do quadro (a/s figura/s *no* quadro) ou pode ser todo o quadro a Figura (que existe num espaço real, *atelier* ou museu, do quadro que se nos mostra). De qualquer modo, a Figura é sempre o *umbral* ou a passagem entre o momento do aparecimento material da pintura e o do cumprimento profético. Ela dá a existência e o sentido à pintura e existe como fenómeno do movimento na pintura, tal como existe na poesia, como prolongamento de uma determinada passagem ou de um determinado sentido. É, assim, o fenómeno da atribuição do sentido à poesia e à pintura. É a *poesia da pintura*.

---

<sup>184</sup> Guérin, Michel, “La Figure Rilkeenne”. In Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural* (op. cit.), p.46. Esta realidade da abstração é consciente em Klee quando apresenta o conceito de “forma viva”: “ «Forma viva» corresponde mais a uma noção de forma que assenta em funções vivas”, Klee, Paul - *Escritos...* (op. cit.), p.54. A indistinção entre forma e fundo é própria da pintura abstrata: porque a forma, estando “viva” traz o fundo até à superfície. Desenvolve esse fundo e desenvolve-se com ele e nesse sentido podemos dizer que não é mais estática mas desloca-se: “Na abstração, a realidade está preservada. Encontra-se uma ponte para as experiências da realidade. Vencer a matéria conflitual da vida com sentidos abertos, pesquisar o seu sentido e aspirar, com isso, a um ponto o mais evoluído possível. Isto como tentativa de estimular uma criação mais viva. Em última análise ela permanece um mistério. Mas aquilo que não nos tocou de forma essencial não é mistério nenhum. Nós próprios trazemos connosco esta força no mais íntimo de nós. Não podemos nomear a sua essência, mas podemos ir ao encontro da fonte, até onde nos for possível. Em todo o caso temos de revelar esta força nas suas funções, tal como ela se revela a nós próprios. Provavelmente ela própria é uma forma de matéria mas, enquanto tal, não perceptível com os mesmos sentidos que nos permitem perceber as modalidades conhecidas da matéria. Mas é nas modalidades conhecidas da matéria que ela tem de se dar a conhecer. (...) A criação vive como génese sob a superfície visível da obra”, Klee, Paul - *Escritos...* (op. cit.), pp.99-100.

## b) O Espaço Poético em Ticiano

### 1. Matéria Colorida

Com Ticiano estamos perante o maior exemplo do que foi a escola de Veneza. Ticiano já era reconhecido no seu tempo como um dos grandes e pelos adeptos da sua cidade (contra Roma) como o maior do seu tempo. O seu conterrâneo Lodovico Dolce expunha então, no seu *Dialogo della pittura de M. Lodovico Dolce intitolato l’Aretino* (1557) que

“verdadeiramente, é apenas em Ticiano que vemos reunidas na perfeição todas aquelas excelentes características que estiveram presentes individualmente em muitos casos. Tanto em termos de invenção como em termos de execução, quero dizer, nunca ninguém o ultrapassou. E, mais uma vez, no que toca à cor, nunca ninguém atingiu este nível. Apenas Ticiano, de facto, deve ser premiado com a palma da coloração perfeita. Nenhum dos antigos atingiu isto individualmente, ou se o atingiu, provou ser mais ou menos faltoso em relação aos modernos. Pois Ticiano, como disse, move-se em paralelo com a natureza, de modo que cada uma das suas figuras tem vida, movimento e como que palpita”<sup>185</sup>.

De facto, Ticiano tornou-se o exemplo emblemático do exercício da cor. Ele que sempre viveu em Veneza e aí aprendeu com os maiores. De facto, de Giovanni Bellini, aprendeu a técnica da pintura a óleo por velaturas<sup>186</sup>. Mas de igual importância foi a

---

<sup>185</sup> Lodovico Dolce, “Dialogue on painting”. In Roskill, Mark W. - *Dolce’s Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2000., p.185. Mais à frente, Dolce remata: “O nosso Ticiano é, assim, divino e sem igual no reino da pintura, nem deve Apeles recusar-se a prestar-lhe honras, supondo que estivesse vivo” (p.195). Apeles era frequentemente citado desde o Renascimento como exemplo de perfeição na pintura e a sua antiguidade conferia-lhe um lugar principal e inabalável dentro dos exemplos de excelência desta arte. Ao igualar Ticiano a Apeles, Dolce eleva Ticiano a um lugar cimeiro e igualmente principal no “reino da pintura”. A referência à cor explica-se se nos inserirmos no debate da altura sobre qual das escolas (Roma ou Veneza) detêm maior importância e compreensão da arte da pintura. Dolce escreveu o seu *Dialogo* em resposta à primeira edição das *Vidas* de Vasari nas quais se dava primazia ao ideal toscano do *disegno* em detrimento do *colorito* lombardo. Sobre este assunto, ver Hochmann, Michel - *Vénise et Rome, 1500-1600 (Deux Écoles de Peinture et leurs Échanges)*. Genève: Librairie Droz S.A., 2004.

<sup>186</sup> “Giovanni era mais sensível (do que Gentile) à qualidade peculiar da luz de Veneza que, refletida das águas dos canais, parece tremer e brilhar no ar espesso e húmido. Para mais Giovanni explorou a técnica da pintura a óleo, pintando em camadas finas e transparentes ou por vernizes, para dar às cores não apenas calor mas também profundidade, ressonância e uma extraordinária subtilidade”, Humfrey, Robert – *Titian*. London-New York: Phaidon, 2007, p.18. No entanto, como bem o nota Mark Hudson, “a abordagem de Ticiano à tinta nunca foi inteiramente convencional. Desde cedo na sua carreira ele tomou liberdades na sobreposição de pigmentos – com as pastas opacas seguidas de camadas translúcidas – pelas quais eram tradicionalmente dados aos objetos o sentido de corpo e de substância. No entanto as figuras, pelo menos em *Diana e Actéon* e nas outras grandes *poesie*, são todas pintadas de acordo com princípios aceites. Mas em partes de *A Morte de Actéon*, este modo de trabalho consagrado foi total-

aprendizagem com Gentile da qual herdou a tela como suporte (e que virá a ser tão característico da pintura de Veneza), o que tornará a sua pintura uma pintura menos rígida, mais texturada ao mesmo tempo que impossibilita um desenho demasiado rigoroso, esbate as linhas, suavizando-as e torna mais saliente a matéria (ou *impasto*). Com o domínio destas técnicas venezianas, Ticiano tornou-se o arauto da coloração sempre que à disputa *disegno-colorito* se referia.

Ticiano não se limitou a ser um mero elemento passivo na disputa. Muitas das suas obras são emulações diretas de Miguel Ângelo e do ideal toscano. De facto, durante a sua estadia em Roma no Inverno de 44-45, Ticiano mostrou a sua primeira *Dánae* que faria Miguel Ângelo observar quando de uma visita, juntamente com Vasari, ao *atelier* do pintor que

“era uma pena que em Veneza os homens não aprendesse a desenhar bem desde o início e que esses pintores não perseguissem um melhor método nos seus estudos. Porque, disse, se este homem fosse assistido pela arte e pelo desenho como o é pela natureza em imitar a vida, ninguém faria mais ou trabalharia melhor pois ele tem um fino espírito e uma bela e viva maneira”<sup>187</sup>

Ao que Vasari acrescentaria:

“Isto era de facto verdade, pela razão de que aquele que não desenhou muito ou estudou os mais excelentes trabalhos antigos e modernos, não pode trabalhar bem de memória por si mesmo ou melhorar as coisas que ele copia do vivo, dando-lhes a graça e a perfeição onde a arte vai para além da intenção da natureza, que geralmente produz algumas partes que não são belas”<sup>188</sup>.

À parte a rivalidade dos dois ideais, observamos nesta última declaração de Vasari um reflexo da atitude típica do Maneirismo: que a arte não deve apenas copiar a natureza mas melhorá-la<sup>189</sup>.

---

mente abandonado: camadas opacas e translúcidas tecem-se entre si num aparente acaso. As cores já não estão confinadas aos objetos que descrevem. (...) Na *Morte de Actéon*, a cor “local”, a cor real dos objetos é transmitida pela luz e pelo movimento”, Hudson, Mark - *Titian, the Last Days*. London-Berlin-New York: Bloomsbury, 2009, p.216. De qualquer modo, embora eu possa concordar inteiramente com Hudson em relação à *Morte de Actéon*, apenas posso fazê-lo parcialmente em relação a *Diana e Actéon*. Esta pintura (bem como *Diana e Calisto*) apenas parece “pintada de acordo com princípios aceites” quando contrastada com a excêntrica *Morte de Actéon*. Mas quando comparada com a produção anterior de Ticiano, ela constitui um avanço técnico e de composição no sentido em que nela se reúne um domínio delicado e equilibrado, perfeito, de tudo o que Ticiano aprendeu até aí. E nisto é ainda menos convencional do que qualquer obra anterior: pelo seu elevado grau de perfeição e mestria, sem precedentes no uso desses “princípios aceites”.

<sup>187</sup> Vasari, Giorgio - *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*. London: Philip Lee Warner, 1912-15, p.171. Vol.9.

<sup>188</sup> Vasari, Giorgio - *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*. London: Philip Lee Warner, 1912-15, p.171. Vol.9.

<sup>189</sup> Dolce, que embora num estilo diferente foi, como Vasari, um compilador (o que se depreende se estudarmos a vida de Dolce, intensamente marcada pelo trabalho ininterrupto de publicações a que se dedicou. Podemos encontrar uma descrição detalhada da sua vida em Terpening, Ronnie H. - *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1997, na qual o autor diz, a propósito do *Dialogo*, que “um outro elemento do diálogo veio a ser colocado aí em especial destaque – nomeadamente, a visão de Dolce de que os homens de educação eram competentes para

De facto é com os Bellini que Ticiano aprende que a pintura pode dever mais ao *colorito* que ao *disegno* e este conhecimento está implícito em toda a sua obra de um modo que não é pacífico como o demonstram os seus vários avanços e recuos: a disputa de toda uma vida entre as duas partes. Do que se depreende, então, uma luta interna à pintura entre desenho e cor, e uma luta externa à pintura (mas que se percebe, iconograficamente, dentro da própria pintura) entre convenção e natureza (luta que vai buscar muito ao carácter irreverente de Aretino). Este conflito entre Roma e Veneza é colocado por Hochmann como uma luta entre o idealismo (toscano) e o naturalismo (lombardo)<sup>190</sup>. E se, por um lado, Dolce

“não se opõe de um modo fundamental, por exemplo, à teoria artística de Vasari, mesmo se ele mete em causa o seu culto a Miguel Ângelo”<sup>191</sup>, é porque “reserva ainda um lugar de relevo ao desenho”<sup>192</sup>.

Porque, para ele,

“é o desenho que permite em particular ao pintor imitar a natureza”<sup>193</sup>.

O que acontece, portanto, na teoria de arte do *cinquecento* e que se opõe à transformação da pintura pela escola veneziana é a forte natureza da convenção do *disegno* que domina a teoria e que se traduz numa resistência que Ticiano tentará ultrapassar ao longo da sua obra.

Ticiano opõe então a esta idealidade, uma tendência naturalista, mas não o pode fazer de um só golpe. Nele o exercício da natureza (o seu exercício completo) é conquistado gradualmente, talvez devido aos seus variados matizes e é sintomático que

---

julgar tudo exceto os aspetos técnicos de uma pintura. Em resposta a Giovan Francesco Fabrini, o outro interlocutor do diálogo, Pietro Aretino diz que «la pratica fa il giudicio». A pintura tal como a arte irmã, a poesia, é uma aprendizagem intencional, apesar de os próprios artistas serem mais inatos do que feitos”. A tradução de Roskill da frase de Aretino diz: “Eu mantenho que a capacidade do homem para o juízo vem, em geral, da experiência prática do modo como as coisas são”, Lodovico Dolce, “Dialogue on painting”. In Roskill, Mark W. - *Dolce's Aretino...* (op. cit.), p.101. Julgo que se percebe esta declaração como uma confissão do próprio Dolce nas palavras de Aretino: que as fórmulas que enchem o *Dialogo* derivam do conhecimento prático dos pintores, pelo que o conhecimento (juízo) dos compiladores vem após aqueloutro conhecimento. E que o que Dolce reúne, no seu diálogo, estava já nas ideias de um Aretino e de um Ticiano que não as retiraram de qualquer tratado mas da própria experiência dos seus ofícios. Dolce virá a formular esta tendência de melhorar a natureza que o Maneirismo, ao contrário do Renascimento, torna uma regra (resultando de uma maior separação da natureza em direção à Ideia [v. Panofsky, Erwin – *Idea*. Paris: Gallimard, 2007]): “O pintor deve tentar não só imitar a natureza mas ultrapassá-la”, Lodovico Dolce, “Dialogue on painting”. In Roskill - *Dolce's Aretino...* (op. cit.), p.131. Acerca da *Dánae* que Ticiano levou para Roma, podemos ainda dizer que foi criada numa clara intenção de rivalizar com Miguel Ângelo: “Não tenho dúvidas sobre o facto de que a heroica *Dánae* de Ticiano fosse destinada a competir com a *Leda* de Miguel Ângelo...”, Panofsky, Erwin - *Tiziano (Probleme di Iconografia)*. Venezia: Marsilio, 1992, p.149.

<sup>190</sup> “Cada um dos grandes centros de Itália incarnava uma das perfeições possíveis, a imitação da natureza por Veneza e a Lombardia, o idealismo pela Toscana e Roma. Esses são, então, todos os princípios essenciais da teoria de arte que se cristalizaram em torno da polémica entre Veneza e Roma”, Hochmann, Michel - *Vénise et Rome...* (op. cit.), p.91.

<sup>191</sup> Hochmann, Michel - *Vénise et Rome...* (op. cit.), p.67.

<sup>192</sup> Hochmann, Michel - *Vénise et Rome...* (op. cit.), p.67.

<sup>193</sup> Hochmann, Michel - *Vénise et Rome...* (op. cit.), p.67.

uma obra como *A Morte de Actéon* (fig.20) na qual o desenho desaparece (ou, por outras palavras, como que se liberta) num exercício gestual tenha, como se Ticiano a temesse ou a evitasse, levado cerca de 17 anos a concluir (ou a “inconcluir”). Nesta obra, tão avançada na sua carreira, Ticiano liberta-se, inclusivamente da cor como valor para usar a matéria colorida, o *impasto*, como veremos.

## 2. A “Ideia de uma Nova Natureza”

No que diz respeito ao tão professado “naturalismo” de Ticiano, foi Aretino fulcral para a compreensão do pintor acerca da sua própria pintura (e da *Natureza* que ela comportava) e, conseqüentemente, para a sua evolução uma vez que o escritor, poeta, crítico e panfletário tornou a natureza num *concetto* e assim a determinou escrevendo-a e, sem dúvida, nos seus encontros íntimos com o pintor, verbalizando-a, tornando-a um pressuposto<sup>194</sup>. Com Aretino, a natureza não é apenas o elemento original<sup>195</sup>. Ela é um elemento transformador (ou que comporta já em si, quando visada, uma transformação). Com Aretino (mais do que com Dolce ou Pino<sup>196</sup>) houve, a par de uma permuta de personalidades entre o pintor e o escritor, uma permuta de ideias.

De facto, Aretino formulará primeiro a “ideia de nova natureza”<sup>197</sup>, querendo com isto dizer uma natureza que não serve a imitação transparente mas implicada no seu conceito, uma natureza que transporta em si algo de novo, uma natureza *transformada* e *transformadora*. Imitar a natureza, obedecer ao seu princípio é já para Aretino e Ticiano, o mesmo que aperfeiçoá-la ou melhorá-la, ou seja, transformá-la. Sem esta

---

<sup>194</sup> Parto aqui do princípio de que a confirmação por escrito dos pressentimentos ou das ideias pôde, também, ser influente, na medida em que tornou objetivo o conhecimento e permitiu a Ticiano dar o grande *desilitt* (V. Panofsky, Erwin - *Problems in Titian, Mostly Iconographic – The Wrightsman Lectures*. New York: New York University Press, 1969, p.143), como Baco saltando da carruagem em direção a Ariadne.

<sup>195</sup> Como aquilo que está na origem das representações durante o Renascimento, ou seja, a Natureza enquanto devendo ser imitada: “(...) as publicações da Renascença italiana, em matéria de teoria e de história de arte insistiram antes sobre o facto de que a arte tem por missão ser uma imitação direta da realidade”, Panofsky, Erwin, *Idea* (op. cit.), p.63.

<sup>196</sup> Que foram bem mais compiladores das ideias que corriam em Veneza em geral e entre a casa de Aretino e o *atelier* de Ticiano em particular.

<sup>197</sup> Luba Freedman traça, em “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”, a genealogia deste *concetto*: “Ao escrever a Miguel Ângelo, Aretino usou expressões exaltadas que, pelo menos hoje em dia, parecem ser exageradas, como na sua carta de 15 de Setembro de 1537, na qual diz que nas mãos de Miguel Ângelo «esconde-se a ideia de uma nova natureza (...)»”. Ao dirigir-se a Miguel Ângelo, Aretino adotou o louvor de Plínio a Parrásio como já tem sido dito. Mas as palavras de Aretino lembram particularmente uma passagem do *Regoli generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici* (1537) de Sebastiano Serlio, uma frase em louvor de Ticiano: «O Cavaleiro Ticiano em cujas mãos vive a ideia de uma nova natureza, não sem a glória da arquitetura». Apenas uma década depois de utilizar este conceito para elogiar Miguel Ângelo, Aretino viria a repeti-lo – particularmente o idioma «l’idea d’una nuova natura» – com pequenas mudanças, em referência a Ticiano. Na carta de Junho de 1548 a Giovan Bernardino Ferrario, por exemplo, Aretino exclama: «Ticiano, mais monstro de uma nova natureza que espírito de pintor divino», e noutra carta, a Benedetto Cornaro em Junho de 1549, ele explica: «Disse-mo Ticiano em cujo estilo (como o disse outras vezes) vive oculta a ideia de uma nova natureza», Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet (Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present)*. London: Associated University Press, 1996, p.108.

ideia, julgo, não se teria dado em Ticiano o seu impulso permanente na direção do entendimento e construção do espaço poético.

Esta noção adequa-se, de facto, ao pensamento maneirista que Panofsky conjuga e leva muito para além do círculo de influência de Aretino:

“aquilo que é novo é mais a consciência que se tem da oposição que existe entre estes dois «postulados» relativos à melhoria do real ou à imitação do real”<sup>198</sup>

enquanto que o Renascimento não via aí diferença alguma:

“como a Antiguidade (e, no fim de contas, a noção de *imitatio* é uma herança da Antiguidade de tanto quanto a noção de *electio*), a Renascença exigiu também concorrentemente das suas obras de arte fidelidade à natureza e beleza, sem perceber aí a menor contradição”; “A lógica da pintura antiga, que admitia dois postulados, metamorfoseia-se assim numa lógica nova que impõe escolher um ou outro”<sup>199</sup>.

Aqui, já em pleno Maneirismo, a noção de *imitatio* que correntemente se usava transforma-se:

“Vicenzo Danti, por exemplo, distingue expressamente o ato de «retratar», que reproduz a realidade tal como a vemos, do ato de «imitar», que a reproduz tal como a devemos ver”<sup>200</sup>.

Pelo que, segundo a lógica maneirista, a “imitação do natural” implica já a “transformação do natural” *em direção ao que aí devemos ver*, uma “melhoria”, talvez, mas sem dúvida uma modificação em algo de profundamente diferente do que está dado naturalmente ou do que é naturalmente belo (como dado natural). Penso que os maiores (pintores ou escritores) do seu tempo (como Aretino ou Ticiano) escolheram deliberadamente o “postulado” da *imitatio* (e da transformação) e não o do *ritratto* (cópia).

### 3. Espaço Poético e Figura

Pela abundância de referências em torno desta noção e de citações *mutatis mutandis* de Aretino, torna-se inteligível que esta ideia se tenha tornado bem presente no pensamento e na arte de Ticiano. A ideia de “uma nova natureza” foi, de facto, uma das grandes ideias que transitaram no círculo de Aretino, Ticiano e Jacopo Sansovino<sup>201</sup>. E

<sup>198</sup> Panofsky, Erwin - *Idea* (op. cit.), p.101,

<sup>199</sup> Panofsky, Erwin - *Idea* (op. cit.), pp.66. e 101.

<sup>200</sup> Panofsky, Erwin - *Idea* (op. cit.), p.101.

<sup>201</sup> Sobre as afinidades entre Ticiano e Sansovino, David Rosand esclarece oportunamente que “nos desenhos de Sansovino para edifícios como a biblioteca, a anatomia humana e as ordens clássicas juntavam-se para criar uma arquitetura de variedade festiva, de profunda plasticidade. E na escala mais pequena da escultura, a conceção Italiano-central da figura também foi modificada pela descoberta de Sansovino do rico potencial táctil das superfícies. O seu *sentido do toque* é, em todo o sentido, análogo ao tipo de pintura que o próprio Ticiano explorava e que iria florescer de forma tão gloriosa na *pittura di macchia* do seu estilo tardio”, Rosand, David (ed. by.) - *Titian (His World and His Legacy)*. New York: Columbia University Press, 1982 (Bampton Lectures, America, 1976), p.xvi.

dado o avanço da pintura de Ticiano em relação aos seus contemporâneos por volta da altura da atribuição da ideia primeiramente a Miguel Ângelo (a quem Aretino passa posteriormente a dedicar uma estimada inimizade), como na *Vénus de Urbino* (1538) por exemplo, não admira que Aretino passe a publicitar o pintor associando-o a esta expressão e ao naturalismo.

E se de facto *imitar* a natureza equivale nesta altura a aperfeiçoá-la, não nos surpreende então que devido à força da pintura, Aretino tenha chegado à equivalência Ticiano=Natureza<sup>202</sup> (sendo, então “natureza” uma “nova natureza” que em Ticiano se reflete numa pintura naturalmente *melhorada*). Nas pinturas da altura de uma carta de 1548 em que Aretino refere esta ideia em relação a Ticiano, a primeira em que o escritor associa o pintor àquele conceito, podemos observar aquele *salto superlativo* (o *desilit* constante de Ticiano) e uma transformação (senão um melhoramento) global da sua pintura<sup>203</sup>. Nestas pinturas, as da Câmara dos Celerados (Fig.21), observam-se já indícios da característica que irá dominar as *poesie* dos anos 50: um certo recuo de *colorito* e de *disegno* porque Ticiano intui já que, seguindo o caminho da *transformação* da natureza não poderá deixar de transformar então, aquilo que foi a condição inicial da sua pintura, o grau máximo de *colore*. A condição *transformadora* da *imitatio* exige a revolução constante da própria pintura. Ticiano não poderá fazer mais do que constantemente ultrapassar-se a si mesmo. Nem que isso implique ultrapassar a condição inicial da sua pintura, a *colore*.

Uma vez que toda a rivalidade e emulação com Roma e Miguel Ângelo haviam já sido atenuadas (com uma calma e compreensível vitória de Veneza ou, pelo menos, numa clara aceitação universal dos pressupostos venezianos), essa emulação passa a ser uma espécie de rivalidade de Ticiano consigo mesmo. E aqui, nunca será demais referir, a “imitação da natureza” equivale a tentar melhorá-la o que, em termos pictóricos, equivale a uma tensão, a um esforço permanente em direção a um *avanço possível e constante*: a exigência constante de uma *transformação* e de uma *melhoria* em relação à pintura do passado (a do próprio Ticiano e a de outros) e a tudo o que ela implica, nomeadamente toda a conjuntura teórica do Renascimento que via na natureza a origem e a perfeição das percepções, ou seja, o rigor e a exatidão e não a mudança. A tensão resultante deste esforço está, em maior ou menor grau, presente em toda a pintura de Ticiano, mesmo nas mitologias de Ferrara. Mas se nestas o que resulta desse esforço é um grau máximo de cor, nestes “celerados” o que se vê é uma maior fluidez e um caminhar na direção de uma maior liberdade do gesto e da composição ou do gesto *na* composição.

E aqui nota-se, também, a composição do quadro não a partir da cor mas da *matéria colorida* e uma ausência de desenho preparatório dentro da boa tradição veneziana inaugurada, neste aspeto, por Giorgione. Nestas pinturas vemos, pela primeira vez o sentido unitário do espaço da pintura que é construído exclusivamente pela cor. O espaço unificado, apenas com uma personagem ao centro, é a *figura* do quadro: um

<sup>202</sup> Fórmula que Dolce resumiu no seu *Dialogo*, “Ticiano (...) move-se em paralelo com a natureza”, v. p.111 desta tese.

<sup>203</sup> Pertencem a esta data, cerca de 1548, as quatro pinturas mitológicas (que tem o seu *locus classicus* em Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 447-61 e Virgílio, *Eneida*, VI, 457-58) encomendadas por Maria de Hungria (irmã de Carlos V) para o seu palácio de Blinche (e que em 1558 as legou a Filipe II que as colocou na “Câmara dos Celerados” no Palácio Real em Madrid. Estas quatro mitologias compreendiam os episódios de Titus, Tântalo, Sísifo e Ixion mas apenas duas sobreviveram (*Titus* e *Sísifo*, agora no Prado).



espaço que sintetiza e mostra a experiência poética do seu *locus classicus*. Ou seja, é um espaço de transição da poesia para a pintura. É *espaço poético* onde passa a *figura da poesia*, um espaço de conversão entre o invisível do poema e o visível da pintura.

Mas estas pinturas de “celerados” indicam aquilo que será um objetivo constante na pintura de Ticiano: partir da matéria colorida (e agora trata-se mais de *impasto* do que *colore*) para ir em direção ao único domínio ainda por conquistar: o *gesto* dramático que vive a poesia da pintura. Ticiano consegue apreender este gesto apenas nas últimas pinturas como em *A Morte de Actéon*<sup>204</sup> (1959-76) (Fig.20) ou em *Mársias* (1570-76) nas quais o espaço unificado que é *espaço poético* já não é ensaiado mas plenamente vivido. De facto, estas pinturas contrastam fortemente com a anterior produção pós-Ferrara (essencialmente pintura de retrato) na sua liberdade de interpretação e na construção pela gestualidade que deriva de uma pincelada mais solta, mais arrojada e mais fluida que não só corresponde a um novo modo pictórico (ou *maniera*) como serve ao modo de composição da totalidade<sup>205</sup> do quadro: a pincelada solta e o *gesto* que a acompanha abarcam a visão de toda a superfície da pintura<sup>206</sup>.

Mas se *A Morte de Actéon* e *Mársias* se seguem a um largo período dedicado à pintura de retrato e se nelas podemos observar um largo avanço em direção à “concatenação rítmica complexa” de que fala Panofsky, penso ser legítimo interrogarmo-nos de onde virá a força e o entendimento necessários à criação destas mitologias (e das consequentes *poesie*). O *espaço poético* é a *figura das poesie* de Ticiano, um limiar entre o tom (a cor) e o gesto (dramático).

<sup>204</sup> A falta de cor desta pintura leva Mark Hudson a dizer que a paisagem é “concebida quase inteiramente por luz. (...) Isso, disse eu, é uma pintura Impressionista”, Hudson, Mark - *Titian...* (op. cit.), p.213.

<sup>205</sup> Quero dizer, um sentido de unidade ou globalidade da área da tela, ou aquilo que Panofsky nomeia no seu *Idea*, “uma maneira particular e quase medieval de compor, que junta as formas num único amontoado provocando uma «sobrecarga por vezes insuportável», ou «o seu sentido de superficialidade de que lhe permite ligar mais estreitamente as figuras», Panofsky, Erwin - *Idea* (op. cit.), pp.96-99.

<sup>206</sup> Sem dúvida mais uma conquista do maneirismo e que vai ao encontro da “visão totalizante” de que fala Panofsky (*Idea* [op. cit.], p.97). Mas devo aqui chamar a atenção para uma tendência de Ticiano que opõe a *idea* (de tendência platónica/ maneirista/ lombarda) ao *concetto* (de tendência aristotélica/ renascentista/ toscana). Menosprezada pelo Renascimento, que via no *concetto* uma noção bem mais mensurável e regrada (enquanto “forma” ou parte activa que encarnará numa “matéria” ou parte passiva) do que na intangível e idealista *idea*, esta foi sendo gradualmente conquistada até se tornar claramente formulada no Classicismo (ver a este propósito e da preferência de Miguel Ângelo pelo *concetto* no *Idea* de Panofsky e quanto à influência neoplatónica em Ticiano ver o seu *Estudos de Iconologia*, edição aqui consultada, Panofsky, Erwin - *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper Torchbooks, 1967). De qualquer modo a separação não é nunca absolutamente clara e comporta avanços e recuos, senão mesmo cruzamentos. O que aqui se afirma acerca de Ticiano é que ele avança gradualmente do *concetto* para a *idea*, e que esta conquista gradual está presente na qualidade pictórica das suas últimas pinturas que representam ou seguem bem mais a volatilidade e a sensualidade da *idea* do que a mensurabilidade e a ordem do *concetto*. No entanto, em todos os momentos o *concetto* existe como “intelectualidade” e como medida a que Ticiano opõe, idealmente, a “sensibilidade” da *idea* (e talvez daqui provenha essa tensão interior que habita a sua pintura). E ninguém duvidará que os retratos seguem bem mais um princípio de ordem do que um princípio de desordem. Mas o que o *concetto* traz de inovador é uma “intelectualidade” da pintura que é, também, a característica intrínseca a cada uma das pinturas. Esta é uma noção fundamental para a consciência do valor e da possibilidade de “caracterização” da pintura e para o desenvolvimento posterior da pintura de Ticiano.

#### 4. O Ensino dos Retratos

Um dos aspetos essenciais é a já referida aplicação da fórmula “ideia de uma nova natureza” à pintura. Esta ideia deve ter circulado em Veneza devido à pena de Aretino, mas dada a intimidade entre o pintor e esse “flagelo dos príncipes” (Aretino), essa ideia deve ter estado presente na mente de Ticiano desde pelo menos alguns anos anteriores à sua aparição nas cartas do crítico que se referem ao pintor. É claro que a associação desta fórmula a Ticiano por Aretino pode ter dado ao pintor uma maior determinação e coragem quanto ao seu uso em pintura e levado a uma maior consciência e consequentemente a maior clareza e definição da ideia revertendo-se assim numa prática pictórica.

Por outro lado, o que resulta no *salto superlativo* das pinturas de “celerados” é o uso de uma experiência adquirida pela pintura de retrato<sup>207</sup>, ensinamento que me parece ser fortemente ignorado pela história da arte. Este ensinamento é muito mais eminentemente teórico (graças a Aretino) do que prático. Tanto no *Titus* como no *Sísifo*, o que vemos é a aplicação prática de uma teoria que se construiu solidamente em torno de um género (o retrato): a diástole que se segue à sístole, a expansão que se segue à contração (e este tipo de sequências é permanente e característica de toda a obra de Ticiano). É justamente a partir de 1537 (ano de publicação do primeiro volume de cartas de Aretino e da carta a Miguel Ângelo onde surge a “ideia de uma nova natureza”) que Aretino começa a dar especial importância à pintura de retrato de Ticiano, importância que se prolongou no tempo.

Como diz Luba Freedman, as cartas de Aretino

---

<sup>207</sup> “ «Pietro Aretino, o mais celebrado poeta dos nossos dias, tendo ido para Veneza antes do saque de Roma, tornou-se muito amigo de Ticiano e Sansovino. Isto veio a ser uma grande vantagem para Ticiano, ao espalhar o seu nome tão longe quanto a pena de Pietro chegava, especialmente até príncipes notáveis». Como Giorgio Vasari aqui aponta, a presença de Aretino em Veneza e a sua atividade literária tiveram um impacto considerável na vida criativa de Ticiano, particularmente a partir da sua pintura de retratos. Nos anos seguintes à publicação do primeiro volume das cartas de Aretino no fim de 1537 até à publicação do quinto volume em 1550, a obra de Ticiano foi marcada por uma intensa produção de retratos de notáveis príncipes e outros”, Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.102. Aquele que eu chamaria de “período intermédio” da obra de Ticiano foi fortemente marcado pela produção de retratos mas embora Luba Freedman relacione a influência de Aretino no desenvolvimento deste género em Ticiano de um modo algo superficial (“É de duvidar que Aretino tenha influenciado os métodos de Ticiano na pintura de retratos, mas com certeza influenciou a sua prontidão em pintá-los. Foi o génio de Ticiano que lhe permitiu experimentar com diferentes tipos de retratos, desenvolvendo nesta forma de arte uma profundidade sem precedentes. E foi a sensibilidade de Aretino que, por seu turno, lhe permitiu desenvolver a retórica da descrição de modo a revelar o carácter único do retrato como obra de arte”, Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* [op. cit.], p.105), há que ter em especial atenção aquilo que mais especificamente, dentro do desenvolvimento e progressão da pintura de retrato de Ticiano (que julgo ser indissociável da influência de Aretino), constitui aprendizagem, experiência e mestria da ação de pintar e quanto dessa experiência foi aplicada tanto na sua pintura religiosa como na pintura mitológica, ou seja, na aplicação prática (e posterior) das noções adquiridas durante o exercício deste género durante o período acima referido.

“permitem-nos compreender o que era esperado de Ticiano enquanto retratista e como foram os seus retratos recebidos pelos seus *connoisseurs* contemporâneos. As suas cartas tocam em problemas que Ticiano enfrentou enquanto retratista: a importância de atingir a verosimilhança, a necessidade de expressar a essência da pessoa retratada, a escolha da pose e do gesto mais adequados à caracterização do sujeito. Ao mesmo tempo as cartas revelam questões gerais que estavam na mente do espectador ou do sujeito potencial de um retrato, tal como se a semelhança do sujeito estava, de facto, fielmente apresentada ou se o retrato transportava o que o retratado desejava ser a sua imagem para a posteridade. As cartas e sonetos de Aretino elucidam frequentemente o *concetto* (o conceito do sujeito comportado no retrato)”<sup>208</sup>.

Aretino atribuiu a este género, tradicionalmente considerado inferior e meramente documental, um lugar entre os demais géneros, ou seja, com o valor de *pintura*, “uma obra de arte produzida num *medium* específico”<sup>209</sup>. Para Luba Freedman a influência (entre cartas e retratos) terá sido mútua mas mantida à distância ou, pelo menos no caso de uma influência de Aretino *sobre* Ticiano, exercida muito lentamente. Mas aqui não se trata de analisar os avanços técnicos deste género no pintor, mas aquilo que em teoria se destacou do género da pintura de retrato e que o pintor aproveitou e aplicou no exercício total da pintura.

## 5. Hipérbole e *Concetto*

Embora Aretino estivesse consciente do uso retórico da *demonstratio* nos escritos contemporâneos<sup>210</sup>, o empolgado escritor não se ficou pela mera descrição mas usou da figura de estilo comum no Renascimento (e na época seguinte), a *hipérbole*, como modo para a interpretação das pinturas (para além do exercício exagerado do elogio).

De facto,

“com estes grandiosos voos da linguagem, «as asas da hipérbole» como Aretino disse a Bembo, ele estava a interpretar, mais do que a descrever, o sujeito. Consequentemente, ele foi capaz de ampliar o conceito de retrato como obra de arte que *transforma a aparência do sujeito*”<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.102.

<sup>209</sup> Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.103. Nas suas cartas Aretino prontificou-se a dar mais importância à mestria do pintor do que ao mérito da pessoa retratada.

<sup>210</sup> “(...) como exposto no primeiro tratado escrito sobre o assunto no vernáculo, o *La Retorica* (1543) por Francisco Sansovino” (filho de Jacopo, escultor e arquiteto), Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.109.

<sup>211</sup> Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.109 (Itálico meu). “A hipérbole é a figura de estilo mais apropriada para esta retórica do louvor. Quintiliano, o principal defensor clássico da hipérbole definiu-a como «um alongamento elegante da verdade» cujo poder repousa no seu chamamento da «paixão inata pelo exagero ou atenuação dos factos atuais» uma vez que «nunca ninguém está contente com a simples verdade». Usando a hipérbole para este efeito, Aretino escreveu nas suas cartas a Giovio que os retratos de Ticiano eram «um milagre das suas mãos» e noutra carta, que Ticiano «retrata uma pessoa tão natural-

Figura de estilo usada por Aretino nas suas cartas e sonetos, a hipérbole é também compreendida por Ticiano quando da pintura de retrato. Porque é como figura do exagero, que a hipérbole permite a Ticiano “exagerar” o gesto da pintura. Ele pôde compreender melhor a pintura como uma transformação da natureza do retratado e transformar, ao mesmo tempo, a pintura, tornando-a mais evidente, mais pictórica.

Por outro lado, ele evidenciou nas cartas, a propósito da pintura de retrato de Ticiano, o uso do *concetto*<sup>212</sup>. Aplicado ao retrato, o *concetto* denota a “característica essencial do sujeito”<sup>213</sup>, tratando-se quer da apreensão da essência do retratado a partir do retrato (uma espécie de característica maior que, uma vez apreendida, valia pelo todo

---

mente viva». Noutra ainda, foi dito que Ticiano apresentava a semelhança do sujeito não apenas tal como é mas como o exemplo da «*semelhança sobre-humana*». A linguagem nos sonetos de Aretino é ainda mais hiperbólica do que nas suas cartas. No soneto sobre o retrato de Francisco Vargas, por exemplo, Aretino diz que a Natureza disse a Ticiano que «enquanto ela o fez (a Vargas) com um corpo terreno e mortal» ele «fê-lo, em pintura, divino»<sup>214</sup>, Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.109 (itálico meu). O uso da hipérbole implica passar para além da mera descrição (como derivativo do *ritrarre*) para se focar na interpretação (no *imitare*). Mas com isto implica, igualmente, e como Luba Freedman o diz, uma transformação, um *exagero* das características do sujeito. E é esta tendência para o exagero que observamos nas duas pinturas de “celerados” (mas que são, ainda assim, exercícios deste uso do exagero), na *Dánae* de 1553 (que Panofsky diz ser “desmiguelângizada”) ou nas *poesie* para Filipe II. Estes exemplos parecem ser aqueles em que esta tendência hiperbólica é mais aparente. No entanto esta está presente em toda a obra de Ticiano, incluindo o período de Ferrara. O que acontece nestes exemplos é que o uso da hipérbole é aqui exagerada, levada às suas máximas consequências, porque ela resulta de uma consciência maior da possibilidade de uso deliberado de uma figura de estilo, vulgarmente atribuída às letras, na pintura. E Ticiano só pôde tomar devida consciência desta possibilidade graças às *ekphrasis* exageradas de Aretino sobre a sua própria pintura, porque Aretino aproximou como ninguém antes dele as duas “artes irmãs”. E penso que daqui se torna compreensível o uso do epíteto de *poesie* para as suas últimas mitologias, desenvolvidas após a morte de Aretino: aí se celebra postumamente o Aretino e a unidade literatura-pintura e, sem dúvida, a liberdade de interpretação poética de Aretino, “...mensageiro da poesia como um capricho da natureza e do verdadeiro estilo como aquele que nasce naturalmente, declarando a arte como sendo veloz e pessoal...”, Labalme, Patricia H., “Personality and Politics in Venice: Pietro Aretino”. In Rosand, David (ed. by) - *Titian...* (op. cit.), p.123. Para uma ideia de modernidade em Ticiano, v. “Titian and Pietro Aretino”. In Saxl, F. - *Lectures (2 Vols.)*. London: Warburg Institute/University of London, 1957.

<sup>212</sup> “Noutro soneto, o “soneto criado com fantasia” (numa carta a Veronica Gambara), Aretino dizia que Ticiano revela «ogni invisibile concetto». O *Vocabulario degli accademici della Crusca* explica *concetto* como “qualquer coisa imaginada e inventada pelo nosso intelecto” e cita apenas algumas linhas da *Comedia Divina* de Dante como exemplos do seu uso. No entanto, no sentido da noção fundamental através da qual uma obra de arte é inspirada, *concetto* era de facto usado nos sonetos de Petrarca. Neste sentido petrarquista o termo passou para a poesia do *cinquecento* onde Miguel Ângelo o favoreceu sobre a mais prevalecente *idea*. Na sua palestra sobre o soneto de Miguel Ângelo, «non ha l’ottimo artista alcun concetto...», Varchi explicou *concetto* como a noção que significa a transformação de uma imagem formada na imaginação do artista na imagem apresentada numa obra particular”, Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), pp. 116-17.

<sup>213</sup> Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.116.

do sujeito retratado), quer da imagem que o artista forma (na imaginação) acerca do retratado<sup>214</sup> e que deve ser posta em pintura.

Alguns anos mais tarde Pietro Lomazzo, no seu *Trattato*<sup>215</sup> chamou aos retratos que trazem os *concetti* de “intelectuais”, sendo assim superiores a quaisquer outros retratos<sup>216</sup>, o que diz bastante acerca dos atributos do *concetto*. E esta “intelectualidade” do *concetto* aprendida na pintura de retrato é de extrema importância para toda a sua obra posterior de Ticiano. Porque aquilo que o *concetto* indica é uma característica essencial do quadro e do assunto pintado, e enquanto “intelectualidade” oposta à matéria de que o quadro é composto, revela a consciência de uma *ideia total* incluída ou a incluir na pintura, revela uma ideia da força e da independência (autossuficiência) da pintura. Esta ideia total reflete-se na composição do quadro quando o retratado é mostrado como elemento central e único contra um fundo monocromático. E é esta *ideia de espaço singular* no qual o retratado se inclui que o faz compreender o espaço unificado da pintura, revelando-se a Ticiano como o *espaço poético* das *poesie*.

Sem dúvida que a experiência (maioritariamente teórica) adquirida na pintura de retratos entre os anos 37 e 48 permitiu a Ticiano, através do conhecimento da possibilidade da hipérbole (a capacidade do exagero) e da fisionomia do *concetto* (a “caracterização” da pintura), adquirir uma perícia inusitada no tratamento da pintura. Essa perícia ensaiada nos “celerados” irá tornar-se gradualmente mais presente e culmina nesses excessos que são as *poesie* de depois de 56<sup>217</sup>:

“Desde relativamente cedo na sua carreira, Ticiano permitia que as cores se sobrepusessem a um grau que era pouco habitual no seu tempo. À medida que foi progredindo, ele explorou deliberadamente estes efeitos criando “margens vibrantes”, de forma que nada é estático; tudo está num estado de dinamismo e movimento. No momento em que se vira para *A Morte de Actéon*, Ticiano mergulhava o seu pincel num, digamos, amarelo-verde opaco e ácido e manuseava-o livremente sobre a superfície da pintura. Depois fazia o mesmo com uma cor contrastante, uma camada vermelho-castanha mais líquida, de modo que camadas de cor vão e vem ao encontro umas das outras debaixo da superfície da pintura, criando aquela sensação

---

<sup>214</sup> O *concetto* servia, deste modo, para destacar quer os traços característicos da figura, os seus gestos, por exemplo (sem dúvida concebidos na imaginação do pintor), quer o carácter do sujeito apreendido no retrato (como potencialidade icónica do retrato).

<sup>215</sup> *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milão, 1585.

<sup>216</sup> “Este tratado, apesar de escrito cerca de cinquenta anos depois das cartas de Aretino, dá a compreender o que Aretino visivelmente quis dizer com o *concetto* no retrato; provavelmente significava a essência da imagem social da pessoa”, Freedman, Luba, “Titian’s portraits in the letters and sonnets of Pietro Aretino”. In Golahny, Amy (ed. by) - *The Eye of the Poet...* (op. cit.), p.117. Aretino, nas suas cartas, dedicava-se a tornar o *concetto* manifesto para o espectador que olha o retrato.

<sup>217</sup> Não devemos, no entanto, pôr de parte a abundante pintura religiosa do último Ticiano, que comporta as mesmas características gestuais das *poesie*. Mas enquanto nestas o *impasto*, a matéria colorida, é mais matéria que *colore*, as pinturas religiosas como a *Santa Margarida* (1555), os *Enterro de Cristo* (1559 e 1572) ou os *São Jerónimo* (de 1575), por exemplo, ainda trazem em si um tratamento pela cor, ainda a cor aplicada em certas zonas especiais do espaço, como se o sentimento religioso transportado pela cor se equilibrasse e pairasse no meio do drama da sombra e do modelado. Mas aqui a tendência dramática ganha terreno: essas últimas pinturas são maioritariamente dramáticas. A religião é, aí, um pouco de céu azulado, um manto carmim que cobre parcialmente um santo *envolvido por sombras e pelo drama obscuro que é a natureza*.

de redemoinho, movimento nebuloso e fluxo no qual nada está fixo, nada é inteiramente estático”<sup>218</sup>.

Nestas pinturas mais gestuais que coloridas, ou onde a cor tende a desaparecer em proveito da matéria colorida, do óleo em pasta, permitem a Mark Hudson observar que

“onde as mitologias de Este eram luz, brilho e alegria, tendo lugar num Verão permanente de puro pigmento, as *poesie* são escuras, em sentimento, senão mesmo em tom real, com a respiração do Outono soprando através delas. Enquanto estas pinturas são ricas em cor, os seus tons são mais mudos, subsumidos em camadas de luz e sombra. E enquanto a série começa arejada, até brincalhona, com uma celebração da luz na carne e do prazer feminino, o humor logo muda, concentrando-se no aspeto cruel e fatalista da mitologia nos castigos repartidos por aqueles que ofenderam os deuses – mesmo que involuntariamente – ou caem maculados pelos seus desejos. Um mundo onde os prazeres da carne se tornam tormentos, onde o amor é tortura para o amante, onde até a beleza inocente deve ser castigada”<sup>219</sup>.

O que observamos nestas últimas mitologias é, então, um uso deliberado do *gesto*, onde o desenho desaparece completamente (ou se libertou absolutamente). O *espaço poético* é o espaço que recebe o gesto e é o espaço da *figura poética* do quadro. É a convivência deste novo espaço hiperbólico e *caracteristicamente* cromático que podemos chamar de *figura* da pintura de Ticiano.

## 6. Impasto

Para Ticiano a conquista do gesto (com a pincelada mais longa que “compreende” a totalidade unificada do quadro e o sentido de superfície total do quadro) não corresponde apenas a um abandono do *disegno*. Numa pintura que cedo se voltou contra si mesma (à falta de rivais à altura), esta conquista foi gradual e não pôde obter-se senão também à custa da cor. A cor despertou o gesto, é verdade, auxiliou a sua consciência e independência (o seu *concetto*) mas apenas a partir de uma transformação da própria condição da cor numa condição de *impasto com (alguma) cor*. Se nas cenas mitológicas de Ferrara a cor e o desenho<sup>220</sup> estão no seu máximo (Fig.22) nas *poesie* o gesto é aí introduzido em substituição tanto da cor como do desenho: um para além da cor e do desenho que virá a ser chamado de *pittura di macchia*.

E nestas pinturas a cor sofre a alteração anunciada nos “celerados”: já não a supremacia absoluta do *colorito*, a independência relativa *das cores* em zonas especiais do espaço (num exercício, também de composição) mas a sua equiparação ao gesto e à pincelada. E esta condição gestual só foi conseguida à custa de uma destruição que elimina todo o cuidado especial da pintura enquanto exercício de construção ou enquanto *progetto*. A pintura torna-se mais gestual e a cor torna-se mais sombria, as cores mais semelhantes entre si. Eliminando as cores puras, Ticiano passa a usar

<sup>218</sup> Hudson, Mark - *Titian...* (op. cit.), pp.216-17.

<sup>219</sup> Hudson, Mark - *Titian...* (op. cit.), pp. 201-2.

<sup>220</sup> Trata-se do desenho de Ticiano, ou seja, o desenho possível (atingido a partir da cor e não, como na Toscana, a cor cobrindo o desenho).

uma paleta mais suja, todo o quadro divide-se agora em tons derivados apenas de uma ou duas cores. A passagem do *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1674) de Marco Boschini acerca do método de Ticiano neste período merece ser citada:

“Ele depositava nas suas pinturas uma massa de cor que servia de fundo para o que queria exprimir. Eu próprio vi tais camadas tão vigorosas em vermelho-terra puro para os meios-tons ou em branco de chumbo. Com o mesmo pincel mergulhado em vermelho, preto ou amarelo ele trabalhava as partes salientes e em quatro pinceladas conseguia criar uma magnífica figura. Então virava a pintura contra a parede e deixava-a aí durante meses sem olhar para ela, até que regressava a ela e olhava-a criticamente, como se fosse um inimigo mortal. Se encontrava algo que o desagradava, então trabalhava nisso como um cirurgião, reduzindo, se necessário, algum volume ou excesso de carne, endireitando um braço se o osso não estava absolutamente correto - e se um pé havia sido inicialmente deslocado, ele corrigia-o, sem pensar na dor que lhe poderia custar. Assim, em revisões repetidas, ele trouxe as suas pinturas a um alto estado de perfeição e enquanto uma secava ele trabalhava noutra. Esta quintessência de uma composição era então coberta por muitas camadas de carne viva. Os toques finais eram suaves, ocasionalmente modulando as mais altas luzes em meios-tons e cores locais com os dedos; por vezes usava os dedos para manchar de preto um canto, como um acento, ou realçar a superfície com um pouco de vermelho como uma gota de sangue. Ele terminava assim as suas figuras e nos últimos estágios ele usava os mais dedos do que o pincel”<sup>221</sup>.

De acordo com Hudson, Ticiano havia dito “Nunca limpes o teu pincel!”<sup>222</sup>. Dito isto, nunca a pintura final de Ticiano poderia ser uma continuação das pinturas do *camerino* (Ferrara). Na excentricidade e no exagero do gesto já não há lugar para zonas especiais do espaço (destinadas a esta ou aquela cor em particular) mas uma “caracterização” da totalidade do quadro e uma distribuição equilibrada do espaço singular, um contágio dessas zonas *umas nas outras*, sem contorno (sem desenho) e já sem cor especial (ou pura, que as distinguiu): o pincel, imerso em várias cores ao mesmo tempo, desliza

<sup>221</sup> In Hudson, Mark - *Titian...* (op. cit.), pp.183-84. Este relato foi transmitido a Boschini por Palma Giovane e o *Le ricche minere* foi publicado cerca de um século após a morte do pintor. Boschini era um verdadeiro herdeiro espiritual das tradições de Veneza e um partidário do *colorito*. Tal como Dolce ou Lomazzo, foi um compilador de ideias de um passado recente que formatou e arrumou num tratado. Mas aqui podemos encontrar já assimilada uma noção que não encontramos anteriormente: que ao *colorito* se junta a *pratica*. E esta junção, sem dúvida, deve muito ao conhecimento de Ticiano: “A definição teórica de Boschini do *colorito*, por exemplo, já envolve a *pratica*; o conceito assume uma certa vitalidade na análise dos seus componentes. Estes incluem: *impasto* que, diz, é a fundação; o esboço grosseiro (*la macchia*) que é estilo (*maniera*); a mistura das cores, que é a suavidade; o trabalhar das cores, para distinguir as partes individuais; o iluminar ou sombrear dos tons, que é modelação; a pincelada arrojada (*il corpo sprezzante*), que é liberdade de coloração; o emudecer ou suavizar para criar maior unidade tonal. Destas e de muitas outras técnicas similares deriva *il colorito alla veneziane* – que não é senão o próprio ato de pintar. (...) A linguagem descritiva de Boschini capta de forma bastante eficiente aquela qualidade visceral da pintura de Ticiano, o sentido no qual a tinta parece transcender a sua relação metafórica ou correlativa com a carne e aparece antes como substituto físico convincente. Ao moldar as efígies carnis a partir de pigmentos oleosos, Ticiano estendeu a experiência tátil e mais direta da sua pintura ao abandonar o implemento mediador, o pincel, para trabalhar diretamente com as suas mãos. «Querendo imitar a operação do Criador Supremo», conclui a descrição de Boschini, «Ticiano costumava dizer que também ele, ao formar o corpo humano, o criava a partir de terra com as suas mãos». (...) A celebração retórica das qualidades vivas da imagética de Ticiano encontra de facto uma base – na natureza física da pintura a óleo, tal como ele a desenvolveu, *il colorito alla veneziane*, no qual uma substância orgânica e muito tangível substitui outra”, Rosand, David, “Titian and the critical tradition”. In Rosand, David (ed. by) – *Titian...* (op. cit), pp.23-25.

<sup>222</sup> Hudson, Mark - *Titian...* (op. cit.), p.186.

de uma zona para a outra, espalha a cor por toda a superfície do quadro numa aplicação do exagero e da independência na “inteligência” (*concetto*) da pintura.

## 7. O Sentido do Toque

Mas se o gesto é exagerado (e condição do exagero), se ele se expressa por toda a superfície da tela (numa unificação do espaço), é porque ele vai além da condição do *toque* (como momento inicial do gesto na superfície, do pincel na tela). E se ele vai *mais além* é porque em algum momento obteve essa consciência primeira. Em Ticiano o *sentido do toque* é um sentido do *equilíbrio* que não dispensa a tensão<sup>223</sup> e o ritmo. Este sentido do toque vamos encontrá-lo nas suas (muitas vezes assim consideradas) mais altas “poesias” (Fig.23).

É a propósito destas pinturas que Panofsky enuncia a “concatenação rítmica complexa” e o “alongamento” das figuras e as coloca na fronteira entre o Alto Renascimento e o Barroco. Mas quer estas pinturas representem o mais alto culminar da pintura maneirista ou tendam a desviar-se mais para o que as antecedeu ou para o que lhes sucederá, nelas encontramos o equilíbrio total e perfeito, o encontro completo entre a cor e o gesto, uma cor que se afasta do *colorito*, um gesto que se afasta do *disegno*. Aí observamos já uma grande liberdade de tratamento que, sem dúvida, não é estranha ao facto de Ticiano, distanciado geograficamente da corte de Espanha, gozar de uma liberdade excecional entre os pintores do seu tempo:

“a de escolher os temas das suas pinturas e executá-los à sua velocidade com uma grande lufada de inovação técnica”<sup>224</sup>.

Sendo, como eu penso que são, uma celebração póstuma do poeta e amigo Aretino, que morrera em 56 nelas vamos encontrar a nobre “ideia de uma nova natureza”. De facto, não encontramos nós no *locus classicus* de *Diana e Actéon* a ideia da natureza superada pela arte (“O próprio génio da natureza imitou a arte”<sup>225</sup>)? Uma *nova natureza*, portanto, superior à própria natureza que a vê nascer: uma arte que domina a natureza.

Este domínio da arte sobre a natureza reflete-se no grau de perfeição com que Ticiano *imita* (isto é, melhora) a natureza e que leva autores como Charles Hope a referir distinções como “pele e cabelo, água e pedra”<sup>226</sup>. A pincelada é agora equilibra-

<sup>223</sup> A tensão em Ticiano pode resultar da relação de vários opostos: desenho/cor; cor/gesto; conteúdo/exagero; cor/modelação; zona ou área/totalidade ou superfície; artifício/natureza; teoria/prática; *concetto/idea*; etc. E talvez o equilíbrio resulte da própria tensão: equilíbrio, em Ticiano, nem sempre é sinónimo de harmonia.

<sup>224</sup> Humfrey, Robert - *Titian...* (op. cit.), p.168. Mas Humfrey acrescenta que “isto não nega que ele tenha sido guiado na sua escolha por amigos literários como Aretino (até à sua morte em 1556) ou Lodovico Dolce”, Humfrey, Robert - *Titian...* (op. cit.), p.169.

<sup>225</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, III, 155-160. Edição portuguesa de Lisboa: Cotovia, 2007 (tradução de Paulo Farmhouse Alberto). p.88.

<sup>226</sup> “O modo real com o qual construiu a sua superfície pintada desafia a análise mas era evidentemente um procedimento imensamente laborioso e elaborado, mesmo que o resultado apareça milagrosamente fresco e espontâneo”, Hope, Charles – *Titian*. London: Jupiter Books, 1980, pp.130-31. Para Peter Humfrey, mais recentemente, Ticiano “voltou a uma impressionante paleta não vista no seu trabalho



da na sua variedade de tratamento e na *naturalidade* com que Ticiano consegue captar as mais diversas propriedades materiais dos objetos que compõem as pinturas. Por um lado há uma nova compreensão da carne das personagens: o toque que apaga o contorno de cada uma delas une os corpos de forma, por vezes, indissociável<sup>227</sup>. Por outro lado, a visão em pormenor leva-nos a observar que o sentido do toque é, nestas pinturas, apuradíssimo, porque a zona iluminada dos corpos é a única zona de *impasto* das personagens: as sombras dos corpos são zonas que *deixou por pintar* e nas quais podemos ainda observar o tecido rugoso da tela, ou seja, são zonas onde Ticiano *não tocou*. E se o toque é o equilíbrio perfeito entre a atenuação da cor (mais sombria) e uma acentuação do gesto (mais fluido, mais liberto), ele reverte-se, nestas pinturas, num equilíbrio do tratamento das diversas partes (para além da variação particular de cada propriedade material), numa unidade equilibrada da composição quando vista no seu todo<sup>228</sup>: um sentido do toque sensível que precede o gesto e que une, com os mesmos valores cromáticos e gestuais (e dramáticos), os corpos femininos e a paisagem envolvente nas quais são absorvidos numa unidade total e indistinta. A perfeição natural com que Ticiano pinta estas *poesie* celebra assim na “ideia de uma nova natureza”, a poesia e a pintura. O toque, enquanto mediação entre a cor e o gesto, situa-se na fronteira entre a conceção e a execução. É o que permite a Ticiano exagerar a pintura até ao gesto mais solto e livre do cuidado das cores puras e do desenho. É pelo toque que Ticiano vive as cenas poéticas que pinta. O toque é o verdadeiro elemento interpretativo dos *locus* ovidianos. E é pelo toque que Ticiano vive a *figura* do quadro, isto é, a sua poesia.

---

desde *Baco e ariadne* de três décadas antes e também a uma relativa aspereza de manuseamento que sensualmente evoca as propriedades materiais do tecido, pelo, vidro e água, bem como da carne nua das mulheres. Ao mesmo tempo, as marcas do pincel estão por todo o lado em evidência, variavelmente, manchando, golpeando, esfregando, diluindo. Com a qualidade infinitamente variável da luz, o efeito é de natureza em fluxo, no ponto de mudança e daqui, também, a caminho da decadência”, Humfrey, Robert - *Titian...* (op. cit.), p.183. Embora eu não concorde que Ticiano tenha voltado a uma paleta e a um tratamento de objetos equivalente aos de *Baco e Ariadne*, concordo com tudo o que segue a essa observação.

<sup>227</sup> Como, em *Diana e Calisto*, a ninfa aos pés de Diana que se mistura e se funde com as pernas da deusa ou, em *Diana e Actéon*, a ninfa no centro da pintura, mais sombreada, se funde com a ninfa imediatamente à sua esquerda, a que olha para Actéon (ver. Figs.).

<sup>228</sup> E que levaria Vasari a dizer em 1566 acerca de Ticiano: “Porque os primeiros trabalhos eram executados com uma certa fineza e uma incrível diligência, e assim podiam ser vistos tanto de perto como de longe; enquanto que estas últimas pinturas são executadas com golpes longos e arrojados e borrões, de modo que de perto nada pode ser visto enquanto que de longe elas parecem perfeitas”, in Hope, Charles - *Titian...* (op. cit.), p.131.



## **7. Desenvolvimento Prático**

## Desenvolvimento Prático: Introdução

O desenvolvimento prático corresponde à realização efetiva dos objetos pictóricos. O que aqui se apresenta tenta expor o processo de construção do objetos dentro do contexto da investigação. “Hipnosis” é o título de uma série que se constituiu como central no desenvolvimento desta tese. Porque nela encontramos reunidos os dois elementos que a compõem, a *presença e a figura*. É uma série com a qual pretendi “realizar” totalmente a pintura: constitui-se como culminar do desenvolvimento teórico e prático da tese, incluindo a estrutura teórica que se desenvolve com a construção de uma prática que é a da pintura e a da atividade quotidiana da vida no *atelier*, bem como a de um exercício de cruzamento objetivo e relação de influências entre a pintura, a sua fenomenologia e a sua poesia.

Os objetos pictóricos resultam da experimentação continuada em laboratório-*atelier* das possibilidades de se exercer, na prática quotidiana da pintura, os elementos estruturadores e que resultam, também, de uma investigação teórica com base e incidência na pesquisa bibliográfica. Neste sentido, pareceu-me fundamental apresentar um conjunto de objetos que reunisse a totalidade da investigação e desse a ver um avanço qualitativo (no que toca à compreensão da técnica e da aparência visual da pintura) e uma compreensão global e exequível do investigado (no que toca à aplicação prática da teoria da pintura).

No entanto, embora a série “Hipnosis” se apresente como conclusão da investigação, na forma de objetos reais que da investigação resultam, não se apresenta como série isolada e a única essencial ao desenvolvimento processual da pintura. Para chegar a estes resultados, para reconhecê-los dentro de uma série com características específicas e próprias que identifiquem cada um dos seus elementos (as pinturas) como pertencentes a essa série, foi necessário o ensaio das ideias em outras duas séries: “A Construção de Paterson” e “O Banho de Diana”.

Primeiro porque a série central “Hipnosis” teve de revelar-se como exímia na aplicação e gestão das ideias que se apresentaram durante a investigação. Mas só com a experiência de outras séries, onde uma aproximação gradual às ideias e o seu domínio progressivo se desenvolve, é possível abordar e construir uma série na qual o domínio máximo das ideias esteja patente e seja visível o seu maior efeito. Só a experiência na criação com as ideias leva gradualmente à prática exemplar, aperfeiçoada e distinta dessas ideias.

Segundo, porque essas mesmas séries iniciantes servem de fundo ou de contraste perante o qual a série central se forma ou configura. Servem para contrapor a série a outras séries distintas e ajudam a consolidar a sua identidade de série central. Este critério não é, porém, tão importante como o primeiro, pelo que me parece. Ele apresenta-se como operação de “caracterização” da série central. Mas as outras séries não são menos importantes e nunca se apresentam como meros ensaios para uma série

central. Cada uma delas é já uma série final, uma conclusão. O que aqui se apresenta como séries distintas são em si conjuntos organizados e selecionados, que caminham para um grau máximo de qualidade e eficácia em cada um dos seus campos de investigação.

No entanto, nenhuma série sucede a outra. Daí o meu cuidado em incluir essas séries não centrais no corpo da tese. Espero, com isto, apresentar estas séries no seu lugar respetivo e com o grau de importância que lhe é devido. E também que as pinturas, como resultados práticos objetivos, apresentem cada uma delas e no seu conjunto, essa qualidade que procurei atingir no todo da produção.

A diferença de uma série central, o que a distingue, é que esta deve ser global, deve reunir em si, em jeito de conclusão e tanto quanto possível, a totalidade do conhecimento adquirido e já exercido. No seu sentido de *reunião* do que foi investigado, deve apresentar, também, uma diferença substancial em relação ao que lhe sucedeu, uma diferença de qualidade (mas que não representa, por isso, uma melhoria da qualidade, obscurecendo o que até então foi feito). Sendo a pintura um processo continuado e, como julgo que dei a entender nesta investigação, um processo de *diversidade e de complementaridade do diverso*, uma série central pode colocar-se no meio do percurso e indo fazendo-se a par das outras abordagens. Ao servir a uma reunião conclusiva, deve apresentar em si os resultados que se mostrem mais efetivos, que concordem na inevitabilidade da sua objetividade, que se apresenta tanto na sua novidade como na revelação do que se *descobriu* com a investigação. Deve apresentar, como soma, já não estudos iniciais, mas os resultados em que culmina a investigação.

As séries “A Construção de Paterson” e “O Banho de Diana” tentam corresponder-se, mais exatamente com cada uma das ideias principais desenvolvidas na investigação e que são apresentadas no “Desenvolvimento Teórico” nas suas secções correspondentes. Isto é, em “A Construção de Paterson” procura-se uma correspondência íntima com a ideia de *presença* e em “O Banho de Diana” uma com a ideia de *figura*. Ou melhor, cada série no seu campo restrito tenta não apenas aplicar os conceitos e a teoria investigada, o que limitaria a investigação a uma estéril lógica de aplicação silogística de conceitos que nada teria de ver com as possibilidades criadoras do *medium* plástico mas, principalmente, construir uma *presença* e uma *figura*. Parte-se do pressuposto da possibilidade criativa e criadora que a investigação e o processo, na teoria e na prática, geram. Da capacidade de ser a própria investigação a sugerir a criatividade, usando-se do *medium* e do processo criador com que a *presença* e a *figura* são criadas e realizadas.

Por isso, as ideias que aqui este “Desenvolvimento Prático” apresenta, não são já exatamente as mesmas do “Desenvolvimento Teórico” porque se apresentam na sua adaptação ao *medium*. São, portanto, um avanço ou uma expansão das ideias que na primeira parte são expostas e apresentam uma continuidade entre a teoria e a prática mas tratando-se já de um uso de ideias em *atelier* e estando o campo teórico eminente e imanente à produção, conclui-se que para obedecer às propriedades e especificidades do *medium*, as ideias apresentadas resultam novas porque são adaptações da teoria à prática. São, assim uma continuidade às ideias essenciais apresentadas pela investigação teórica.

Mas também não se pretendendo fazer uma álgebra de ideias, nem forçar uma estrutura simétrica, no sentido de uma expressividade que é teor essencial de uma tese em artes plásticas, não se deve tentar estabelecer equivalentes para as ideias apresentadas na parte teórica. As ideias da parte teórica estão presentes na parte prática, constantemente à tona da pintura, mas não poderíamos dizer absolutamente “onde” porque isso iria contra a própria fenomenologia da pintura. Até porque as ideias expostas na parte prática foram descobertas durante o processo de criação como fazendo parte e integrando cada uma das ideias principais da tese: a *presença* e a *figura*.

O que estas duas séries (“A Construção de Paterson” e “O Banho de Diana”) pretendem apresentar é o processo continuado de criação de objetos pictóricos à luz da investigação sobre a fenomenologia e sobre a poesia da pintura. Avançam as ideias apresentadas na parte teórica e expõe a realização de objetos pictóricos, o que nunca é feito como ilustração das ideias. Por isso, surgem contextualmente novas ideias que complementam a parte prática e refletem o grau de envolvimento desta no desenvolvimento prático dos objetos. Estas novas ideias (“Composição” e “Memória Implícita” para a *presença* e “Narrativa” e “Pressentimento” para a *figura*, por exemplo) ajudam-nos a compreender a realização efetiva da *presença* e da *figura*, num contexto de criação pictural intensiva em *atelier*.

As pinturas aqui apresentadas mostram portanto a reunião do exercício da *presença* e do exercício da *figura*. Nelas pretendi incluir um grau máximo de evidência do que compreendo como *presença* e como *figura* na pintura. São o resultado do exercício em *atelier* dessas duas componentes do pictórico, que o compõem e para cuja compreensão foi fundamental, também, uma investigação teórica no sentido da estruturação de uma fenomenologia (para a *presença*) e de uma poética (para a *figura*) da pintura, e com a qual espero ter valorizado a prática e a execução da pintura.

No entanto, se em “A Construção de Paterson” se fala já em poesia a propósito da *presença* em pintura e se em “O Banho de Diana” podemos perceber alguma fenomenologia (no sentido de uma “textura” de fenómenos) na construção da *figura* da pintura, então podemos concluir que há entre a fenomenologia da pintura e a sua poesia, ou seja, entre a sua *presença* e a sua *figura*, não só pontos de contacto ocasionais, mas que esses dois elementos se imiscuem um no outro, cruzando-se. De modo que podemos afirmar que há uma *presença* da fenomenologia da pintura na sua *figura* poética e que há uma *figuração* poética na *presença* da pintura. Ou resumir na seguinte fórmula o conhecimento fundamental a retirar desta investigação: que na pintura, sobretudo, *a presença figura e a figura apresenta-se*. Que a *presença* se inclui na *figura* e que a *figura* inclui a *presença*, numa circulação livre da pintura de si a si.

*O ir e vir da presença à figura* é, portanto, não só possível como inevitável. O que procurei até aqui, ao separar as duas componentes, foi dar a conhecer primeiro uma e depois a outra (na possível teoria de cada uma) e *dar a ver a pintura à luz de uma e da outra* expondo os dois sistemas particulares à construção da minha pintura: em “A Construção de Paterson” o sistema presencial, em “O Banho de Diana” o sistema figural. Por isso, pareceu-me imprescindível incluir nesta tese estas séries e a investigação correspondente.

No entanto, se há uma *presença figurada* e uma *figuração presente* na pintura, se tal pode ser compreendido e exercido, importa fazê-lo, numa investigação que pretende atingir o grau máximo da compreensão dos seus conceitos, compreensão à qual, portanto, não será estranha a prática e o exercício da pintura. Ou seja, os objetos (pictóricos) que a concluem, devem mostrar o horizonte possível descoberto com a compreensão das ideias e sinal ou mostra do exercício eficazmente articulado dessas ideias. Foi o que me propus apresentar com a série central “Hipnosis”: dar a ver a *presença na figura* e a *figura na presença* da pintura.

Para seguir algum do rigor que a investigação procurou alcançar, seguindo objetivamente o seu objeto e o seu objetivo, penso ser importante a fundamentação estruturada e contextualizada da passagem da *presença* para a *figura*. Primeiro porque em nenhuma parte da investigação ela foi feita ainda. Depois porque a apresentação desta passagem, requer a compreensão preliminar do que é a *presença* (a proximidade na pintura) e do que é a *figura* (a periferia na pintura) para que se possa ensaiar da possibilidade da sua reunião sem risco de dispersão. Pelo que se expõe aqui algum do contexto da passagem de uma constituinte da pintura à outra a par, tanto quanto possível, da descrição do seu exercício prático.

A receção da pintura, dentro de uma fenomenologia, não se dá no espaço estrito da consciência, mas dentro de um despertar para a consciência. Segundo Jean-Luc Nancy ainda, é este movimento do despertar continuado e ininterrupto da alma para a consciência que dá origem aos afetos e depois às sensações e aos sentimentos. E se uma adoção da *figura poética* da pintura se inclina mais para um sentimento (ou uma significação) que se possa retirar da pintura que se vê, a *presença fenoménica* instaura as sensações no espaço da percepção. Assim, o despertar ininterrupto, que não se põe nem do lado da consciência absolutamente desperta, mas no *aberto* do sentimento poético, nem do lado de uma latência absoluta da alma, mas na *abertura* desta aos fenómenos e às sensações, é o *movimento total* da obra pictural. Foi esta compreensão que eu deduzi durante realização efetiva dos objetos pictóricos no espaço do *atelier* ao longo desta investigação.

Mas porque a obra não nasce do nada e porque, aferindo-se da investigação, obedece a um “tom”, esse tom não é o de uma intenção que se anteponha à obra mas é induzido na criação “natural” da obra perseguindo-se assim um pressentimento que a obra desperta. O que é a “indução” no processo de criação pictural e como ele é reunião das expectativas e de uma luta com a matéria, uma persistência obsessiva em da matéria conseguir retirar esse “tom” que se persegue. Daí a perseguição do “tom” luminoso da pintura, tal como percebido na obra de Fra Angelico, mas também a situação do lugar da obra perante o pintor e, durante a sua luta com a matéria pelo “tom” da obra, pela sua situação *figural*, tal como percebido em Ticiano, isto é, a sua dramatização e envolvimento pessoal com a pintura. Posto isto, visa um esclarecimento final sobre a técnica utilizada lançar luz sobre toda a abordagem à pintura ao longo desta investigação, a saber, que é sobre a matéria da pintura como adequação das ideias ao *medium* da pintura que se pretende ensaiar e não estritamente sobre as possibilidades tecnológicas dos materiais, o que não seria próprio de uma investigação avançada como esta que aqui se propõe. Como esclareci no capítulo “O Campo Fenomenal”, o *medium* é o resultado do envolvimento físico do pintor com o espaço que acolhe a pintura e não um campo exclusivamente tecnológico. E a fisicalidade do pin-

tor transporta em si, como significações existenciais, as ideias, os afetos, as sensações e os sentimentos que se apresentam como “textura” no lugar-*atelier*.

Pretende este “Desenvolvimento Teórico” clarificar que a *presença* e a *figura* não funcionam isoladamente mas numa polarização, numa relação íntima e inequívoca que coloca a *presença* perante a *figura* e vice-versa. No limite poderíamos afirmar que *a presença é abertura para o aberto da figura*. Esta leitura é absolutamente legítima e é o que tentarei mostrar, sobretudo. Mas o sentido inverso não é menos possível se tivermos em consideração que *a presença é a textura* que contém a memória concreta e particular da pintura e que *a figura é a memória* que contém a matéria universal e imemorial da pintura. A circulação livre na pintura (da pintura à pintura) dá-se, portanto, sempre *entre a matéria e o imemorial* da pintura. Assim, ao compreendermos a matéria e o imemorial da pintura, poderemos estabelecer um contacto contínuo entre elas e circular livremente entre ambas.



## a) *Presença*: “A Construção de Paterson”

### 1. Composição

A poesia da presença: a necessidade parece-me ser a lei da pintura que se opõe à própria ideia de utilidade. A pintura não é útil, tal como não o é a poesia.

“*Que aí haja (that there is) alguma coisa é necessário. Alguma coisa (some thing) é, necessariamente*”<sup>229</sup>.

Wallace Stevens, o poeta modernista americano, pergunta-se qual a função do poeta e responde que

“certamente não é levar as pessoas para fora da confusão em que elas se encontram. Nem é, penso, reconforta-las enquanto levam os seus leitores para trás e para diante. Penso que a sua função é tornar deles a sua imaginação e que ele se preencha apenas enquanto vir a sua imaginação tornar-se a luz na mente de outros. O seu papel, resumindo, é ajudar as pessoas a viver as suas vidas”<sup>230</sup>.

Este papel, no entanto, não tem visibilidade no sentido de função social. Não se institui assim como não institui a sua utilidade:

“Sim: o assunto todo-poderoso da poesia é a vida, a fonte inesgotável. Mas não é uma obrigação social”<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> Nancy, Jean-Luc, “The Heart of Things”. In Nancy, Jean-Luc - *The Birth...* (op. cit.), p.173.

<sup>230</sup> Stevens, Wallace - *The Necessary Angel (Essays on Reality and the Imagination)*. New York: Vintage Books, [ca. 1990] (1942), p.29. Também René Huyghe refere uma necessidade da pintura (ou da arte) que é a de dar equilíbrio e sentido à vida: “Portanto, não é só a possibilidade de equilíbrio de tudo o que constitui a nossa substância viva que se realiza perante nós; trata-se de um outro equilíbrio mais vasto, englobando tanto o ser que somos como tudo o que ele não é mas pode conhecer. Será tudo? Não, não é. A obra de arte, na sua eloquência exemplar, propõe-nos ainda mais: ela não ensina apenas o equilíbrio. (...) A obra de arte que, sem dúvida, corresponde sempre a um certo equilíbrio, é, ao mesmo tempo, o sinal de uma propulsão que dá sentido à vida”, Huyghe, René- *Os Poderes da Imagem, Balanço de uma Psicologia da Arte*. Amadora: Bertrand, [ca. 1980], p.15. Esta correspondência com a vida tem assim uma função de equilíbrio positivo e de construção de sentido: “A arte apodera-se das coisas e, a partir do momento em que o faz, leva-as mais além, mais acima, numa direção que, necessariamente e qualquer que ela seja, tem de significar um progresso”, Huyghe, René- *Os Poderes da Imagem...* (op. cit.), p.15.

<sup>231</sup> Stevens, Wallace - *The Necessary Angel...* (op. cit.), p.28.

Quando o artista se pergunta por que leis a pintura vem ao mundo, decerto que não responde por um sentido de utilidade que ela não possui. Não sendo útil, a pintura tem que vir ao mundo pela lei maior da necessidade do fenómeno, que nada justifica para além de uma presença indelével e inexorável do corpo da pintura. Pela lei da necessidade, mas numa *necessidade livre*, em que o necessário não é o útil mas o imediatamente presente, notamos um movimento não mecânico de transposição do mundo num outro mundo, num movimento de *nascimento constante* que é *presença*, das coisas, da poesia e da pintura: “a presença é o que nasce e o que não cessa de nascer”<sup>232</sup> diz Jean-Luc Nancy. Nancy também se interroga sobre a existência das coisas, por que razão vêm ao mundo e localiza a razão de ser dessa existência entre a necessidade e a liberdade:

“O qualquer (*whatever*) do «aí está» (*there-is*), ou o anonimato do ser, é ser si-mesmo no retirar através do qual é o ser da coisa, ou melhor o ser-da-coisa, o seu «vir a passar», o seu vir à presença, a sua livre exposição sem fundação e sem fim. (...) Que alguma coisa existe (ou algumas coisas) – isso é necessidade livre. É necessário não haver necessidade para qualquer existência”<sup>233</sup>.

A presença é, portanto, sinónima de nascimento:

“não forma e fundamento mas o passo, a passagem, o vir no qual nada se distingue e tudo está desatado. O que nasce não tem forma, nem é o fundamento que nasce. “Nascer” é antes transformar, transportar e extasiar todas as determinações”<sup>234</sup>.

A *presença* possui então a sua própria determinação que é determinada no seu movimento, que é movimento de nascer:

“a presença é apenas dada neste levantar e neste ir além que não acede a mais nada que ao seu próprio movimento”<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.2.

<sup>233</sup> Nancy, Jean-Luc - “The Heart of Things”. In Nancy, Jean-Luc, *The Birth to...* (op. cit.), p.174.

<sup>234</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.2.

<sup>235</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.3. Vemos aqui o quanto a *presença* tem quer ver com o equilíbrio positivo da vida e a dádiva de sentido que a pintura vem a oferecer ao artista. A presença da pintura (e da arte) confere este grau de utilidade que é apenas o da sua existência *necessária* no conferir equilíbrio e sentido à vida do artista. Aqui Nancy fala inclusivamente num “levantar”, que podemos considerar como um “erguer” do processo construtivo e (in)útil da arte. Este “levantar” da presença no processo da arte relaciona-se, de facto, com um valor construtivo da composição. Na obra de arte moderna o que interessa é, justamente, o desenrolar do processo de composição e não tanto a coisa representada. Claro que se a ênfase e a insistência for dada mais ao processo e sua continuidade do que à coisa a representar, a representação obtida será menos fiel à semelhança com o objeto representado. Daí que a presença do processo de composição seja sentida como um “levantar” em relação a antigos modos de representação.

A ideia de presença, despida de toda a utilidade, dentro de uma fenomenologia em que a coisa (pintura ou poema) não cessa de nascer, existe, ainda para Nancy, num movimento de “ir e vir”:

“o vir é um “ir e vir”. É um para trás e para diante que em mais nenhum lado excede o mundo na direção de um Princípio ou de um Fim. Pois este *para trás e para diante* contido dentro do limite do mundo é o próprio mundo, é o seu vir e o nosso vir a ele, nele”<sup>236</sup>.

O *para trás e para diante* da poesia e da pintura (ou da poesia *na* pintura), é uma relação, no mundo, de mundo a mundo: é variação entre abstração e realidade (de ir e vir entre ambas, de uma à outra e inversamente). *Realidade e abstração*, ou uma síntese de ambas é o que encontramos na pintura e poesia modernas. A referência mais explícita destes dois elementos que as constituem encontra-se em Wallace Stevens e em William Carlos Williams, dois dos maiores poetas modernistas norte-americanos.

Encontramos na obra de J. Hillis Miller, *Poets of Reality*, a formulação de que, na poesia de Wallace Stevens

“há apenas duas entidades agora que os deuses estão mortos: homem e natureza, sujeito e objeto (...). Ao conceber o mundo desta forma, Stevens herda a tradição do dualismo que vem de Descartes e do século dezassete. Mas como essa tradição no geral, ele é um discípulo infiel de Descartes. O Deus cartesiano desaparece do seu mundo e apenas a mente e a matéria ficam, a mente confrontando a matéria que a torna num espelho de si mesmo”<sup>237</sup>.

Mente e matéria são reflexos das duas tendências que se misturam e atravessam a poesia de Stevens: abstração e realidade. Stevens parte do princípio que

“o homem moderno atinge a realidade pelo seu poder de aniquilar ficções mentais obsoletas e chegar à rocha incriada da realidade que subjaz”<sup>238</sup>: “Apenas através do ato de rejeição mais radical pode o homem estar seguro de que «o real virá dos seus mais rudes compostos». Armado com uma paixão pela deciação, e convencido de que é o único modo «nestes dias de deserdamento», o poeta grita: «Vejamos a própria coisa e mais nada/ Vejamo-la com o mais quente fogo da visão»”<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.5.

<sup>237</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality (Six Twentieth-Century Writers)*. New York: Atheneum, 1969, pp.221-2.

<sup>238</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p. 247.

<sup>239</sup> Miller, J. Hillis, *Poets of Reality...* (op. cit.), pp.247/248. É sintomático que Stevens tenha reunido os seus ensaios em *The Necessary Angel* com o subtítulo de *Essays on Reality and the Imagination*. Stevens está interessado nas relações entre a realidade e a abstração e não consegue conceber uma sem a outra. Qualquer uma delas é impulsionadora da outra. Assim, logo no primeiro ensaio, “The Noble Rider and the Sound of Words” lemos que “ele (o poeta) irá considerar que apesar de ter assistido, durante o longo período da sua vida, a uma transição geral para a realidade, a sua própria medida como poeta,

Stevens tenta chegar à realidade, à própria coisa. Mas, de forma ambígua, a realidade para Stevens não se afasta de uma certa ideia de abstração: a realidade é abstrata e só a abstração é real. Só se chega às coisas por via da abstração:

“de forma bastante curiosa, um dos termos de Stevens para esta caracterização é «abstração», e ver a própria coisa é, estranhamente, «vê-la claramente na ideia dela»”; “Pôr a realidade na imaginação abstraindo-a não significa, no entanto, torcê-la na forma de alguma ficção mental irreal. Significa o poder de transportar a imagem da própria coisa, viva e sem distorção, até à mente”<sup>240</sup>.

A realidade da coisa no senso comum, existe na ficção do seu poder simbólico e do seu significado fixo. Mas essa realidade fixa e banal dos objetos e a sua dimensão simbólica e significativa são de facto, as suas maiores ficções. Para despojar os objetos (as coisas e a visão que as vê) desse sentido arcaizante, há que devolvê-los à realidade mas por via de uma nova ficção: há que abstraí-los da realidade, torná-los *mais reais* que antigas ficções:

“Se tirares o verniz e o pó de gerações a uma pintura vê-la-ás na sua primeira ideia. Se pensares no mundo sem o seu verniz e pó serás um pensador da primeira ideia”<sup>241</sup>.

Stevens fala frequentemente desta primeira ideia que se assemelha ao conceito de “ideia” de Husserl:

“Para Stevens como para Husserl, a «ideia» do sol pertence tanto à mente quanto ao sol. Em Husserl esta é uma noção de um vasto reservatório de *a priori* na mente. Estes são atualizados em atos de percepção individuais. (...) «Este enorme *a priori*», comenta Stevens, «é potencialmente um conceito tão poético como a ideia de infinidade do mundo». Também para Stevens a primeira ideia é uma possessão original da mente e o ato pioneiro da imaginação é dar-nos um vislumbre do mundo como visto na sua primeira ideia. «A primeira ideia é uma coisa imaginada» e «O poema refresca a vida de maneira a partilharmos, /Por um momento, a primeira ideia»”<sup>242</sup>.

---

apesar de todas as paixões de todos os amantes da verdade, é a medida do seu poder de se abstrair, e se retirar consigo para dentro da abstração, a realidade na qual os amantes da verdade insistem. Ele deve poder abstrair-se e também de abstrair a realidade, o que faz ao colocá-la na sua imaginação”, Stevens, Wallace - *The Necessary Angel...* (op. cit.), p.23. Naturalmente que se o artista usar da imaginação para observar a realidade (que é, de facto, a base do seu pensamento), incorrerá numa abstração e passará a ver o mundo (e a arte) com outros olhos. Daí que os poemas de Stevens como as pinturas cubistas que o influenciaram tenham, *necessariamente*, um ar de abstração e de desfiguração da realidade. O que é proposto é, de facto, uma nova realidade, a realidade da imaginação. Por isso diz Stevens que “o que o poeta tem em mente (...) é que o valor poético é um valor intrínseco. Não é o valor do conhecimento. Não é o valor da fé. É o valor da imaginação”, Stevens, Wallace, “Imagination as Value”. In Stevens, Wallace - *The Necessary Angel...* (op. cit), p.123.

<sup>240</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.248.

<sup>241</sup> Wallace Stevens, cit. por Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.249.

<sup>242</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p. 249.

Por isso mesmo, a obra de Stevens é *perspetivista e prospetiva*. Como reconciliação de duas verdades, abstração e realidade, ela ensaia sobre as várias possibilidades sob as quais um objeto pode ser visto, interpretado, perspetivado:

“A sua poesia é a reconciliação destas duas verdades, verdades que estão sempre simultaneamente a ligar-se em infinita cópula de imaginação e realidade”<sup>243</sup>.

É neste sentido que os seus poemas descrevem uma “flutuação universal”<sup>244</sup> e é também neste sentido que vão beber à pintura moderna e à sua morfologia poliperspetivista. Tal como diz J. Hillis Miller,

“os pintores modernos usaram várias técnicas (cubismo, abstracionismo, múltiplas perspetivas simultâneas, cor “fauve” e assim por diante...) para destruir formas usadas de ver a realidade. O poeta tem estratégias semelhantes”<sup>245</sup>.

De facto, para os pintores modernos e para Stevens, a realidade nunca é vista na sua totalidade nem de uma só vez ou de um só ponto de vista ou perspetiva. Ela é multiplicada e dividida, desmembrada em várias realidades menores que a constituem (e nas quais pouco se contempla o todo):

“Não é o que é. Consiste nas muitas realidades nas quais se pode tornar”<sup>246</sup>.

Deste modo, como diz Daniel Schwarz,

“tal como as colagens cubistas, os poemas de Stevens por vezes realçam alguns detalhes à custa de outros e frequentemente quebram a superfície em vários planos interseccionados e contam com o leitor para recompor estes planos. Tanto como as pinturas e as colagens cubistas, os poemas de Stevens dependem de: (1) jogo que por vezes começa com o título e continua numa atitude de ironia vacilante mas penetrante; (2) rápida oscilação entre abstração e especificidade nominalista; (3) estranha justaposição de formas e cores; (4) fragmentos de

---

<sup>243</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.225.

<sup>244</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.226.

<sup>245</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.237.

<sup>246</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.236. Esta ênfase naquilo que pode ser, em vez daquilo que é, é uma ênfase na composição como modo de criação de abstrações. Neste sentido a poesia de Stevens afasta-se de diretrizes representativas, no sentido em que o poema poderia querer “representar” fielmente o seu objeto e apresenta antes o modo como percebemos o objeto. Assim diz Daniel Schwarz que “os poemas de Stevens, tal como as pinturas cubistas ou os trabalhos de Paul Klee, minam as ideais tradicionais de representação. A arte depende menos do que é percebido do que como pensamos e damos a ver o que percebemos”, Schwarz, Daniel R. - *Reconfiguring Modernism, Explorations Between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's Press, New York, 1997, p.206. O próprio Stevens afirma que “na vida o que é importante é a verdade tal como é, enquanto que nas artes e letras, o que é importante é a verdade tal como a vemos”, Stevens, Wallace - *The Necessary Angel...* (op. cit.), p.147.

vinhetas e objetos, frequentemente deslocados das suas origens históricas mas com uma pista sobre o seu contexto original”<sup>247</sup>.

Em cada uma destas partes vemos a relação e correspondência entre abstração e realidade.

Por isso mesmo há também na pintura moderna uma estratégia de “flutuação universal”, isto é, o fluxo e refluxo da *presença*, aquele ir e vir do objeto à mente, da realidade à abstração sem passar pela fixidez dos significados. Pintar um quadro (ou escrever um poema) deste modo, ou seja, fazendo conter nele uma *multiplicidade de novas sensações* é também desfazer as antigas significações dos objetos. Por isso pôde Picasso dizer:

“Um quadro costumava ser uma soma de acrescentamentos... Em mim um quadro é uma soma de destruições”<sup>248</sup>.

O quadro apresenta em si a *síntese de um conjunto de perspectivas*: é o resultado de um ato da vontade de alinhar a imaginação (ilimitada) com a realidade (limitada) que se reflete no processo de composição do quadro ou do poema, em Picasso ou em Stevens<sup>249</sup>.

Mas se para Wallace Stevens a realidade é oposta à abstração de modo que realidade e abstração alternam entre si alterando a segurança do concreto das coisas a que sempre voltamos, para William Carlos Williams, o concreto é tão ilimitado quanto o imaginado, de modo que tanto a realidade como a abstração pertencem ao mesmo mundo. Para ele o mundo reduz-se apenas a um, que é sem espaço e sem tempo ou é todo o espaço e tempo no aqui e agora. O mundo é visto na sua totalidade.

“No trabalho de maturidade de Williams, se é que algo como tal existe, reside-se na única região que existe, um espaço tanto subjetivo como objetivo, uma região de copresença na qual qualquer lugar é todo o lado e todos os tempos são um”<sup>250</sup>.

No mundo de Williams, a

---

<sup>247</sup> Schwarz, Daniel R. - *Reconfiguring Modernism...* (op. cit.), p.206.

<sup>248</sup> Picasso cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.103.

<sup>249</sup> A ideia da composição de uma pintura como estruturação e construção de uma unidade da obra de arte é corroborada por Huyghe ao dizer que “tanto em relação à plástica como em relação à expressão, compor resume-se essencialmente em unificar. Um dos mais belos axiomas da estética não nos diz que, em todas as obras, a unidade e a variedade devem ser harmoniosamente combinadas? (...) A unidade não deve empobrecer o quadro; não deve nunca ser obtida por uma simplificação arbitrária, mas pelo contrário, por um reforço mútuo dos elementos introduzidos durante a génese da obra, sem excluir nenhuma”, Huyghe, René - *Os Poderes da Imagem...* (op. cit.), p.62-4.

<sup>250</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.288.

“perfeição é ubiquidade no espaço e possessão dos seus conteúdos, a «fresca variedad» do mundo que (...) deixa o poeta «perplexo pelo detalhe». O tão celebrado slogan «nenhuma ideia senão nas coisas» («*no ideas but on things*») é uma expressão abreviada da identificação entre mente e universo pressuposta na obra de Williams”<sup>251</sup>.

Assim, Segundo Miller, para Williams,

“palavras, coisas, pessoas e Deus desvanecem-se enquanto entidades separadas e tudo se torna uma unidade”<sup>252</sup>.

A “flutuação universal” de que fala Miller existe tanto em Stevens como em Williams. Mas a poesia de Williams é, no entanto, uma inter-relação ou uma correspondência mais unificada entre mente e mundo como uma textura ou um tecido que se produz entre ambos:

“para Williams, a conversa entre o concreto e o abstrato representa, de facto, «a cura» que se descobre quando chegamos «ao segredo dessa forma/ tecido com o fundo impenetrável/ onde caminhamos diariamente», um sentimento que ecoa a crença de Juan Gris de que «*a pintura... é como um tecido, todo de uma peça e uniforme, com um conjunto de fios como sendo os representacionais... e os fios cruzados como o... abstrato*»”<sup>253</sup>.

De facto Williams via em Juan Gris, que durante muito tempo fora o seu pintor favorito, um sentido de unidade e de ordem que combate o caos:

“ «conversa enquanto *design*» é a revelação da «singularidade que eu vejo em tudo», o que ele chama de «simplicidade da desordem». A revelação de um desenho abstrato unifica a desordem e a multiplicidade do mundo. Numa longa conversa com a sua mulher, Williams liga esta ideia à pintura e ao desenho de Juan Gris: «Sempre a única coisa em Juan Gris. Conversa enquanto *design*... (...)»”<sup>254</sup>.

De facto o próprio Gris falava a partir de 1915 no sentido de “unidade” das suas pinturas. Numa carta a Kahnweiler dizia então que

---

<sup>251</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.291.

<sup>252</sup> Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.291. É importante referir este sentido de unidade em Williams, porque ele é um reflexo do seu processo de composição em poesia. Mesmo que a poesia de Williams resulte de uma justaposição de elementos, como palavras e imagens, ela é projetada pelo poeta como uma estrutura unitária que Williams chama de campo: “A poesia é feita de coisas – num campo”, Williams cit. por Miller, J. Hillis - *Poets of Reality...* (op. cit.), p.302. Assim, podemos ler no seu poema *Spring and All* que “a perfeita capacidade para capturar um momento quando a consciência é alargada pelas simpatias e a unidade de entendimento que a imaginação dá, em praticar a perícia em capturar a força movendo-se, depois sabê-la, na largueza das suas proporções/ É a presença de uma/ Isto não “serve” mas é uma unificação da experiência (...)”, William Carlos Williams cit. por Rainey, Lawrence (ed.) - *Modernism, an Anthology*. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing, 2005, p.518.

<sup>253</sup> Sayre, Henry M. - *The Visual Text of William Carlos Williams*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p.39.

<sup>254</sup> Sayre, Henry M. - *The Visual Text...* (op. cit.), p.31.

“as minhas pinturas começam a ter uma unidade que lhes faltava até agora. Já não são os inventários de objetos que tanto me deprimiam”<sup>255</sup>.

A influência de Juan Gris sobre Williams é notória na sua criação poética, não apenas no sentido fortemente visual que as palavras transportam consigo ou relacionadas com as que lhes estão próximas mas também no *sentido compositor, isto é, unitário e sintético*, mesmo nas suas produções menos homogêneas como *Paterson* (1946-58) ou *Spring and All* (1923).

Neste último poema podemos encontrar uma descrição caracterizada da pintura de Gris, *Janela aberta* (1921) (Fig. 24) e caracterizadora do próprio poema:

“Aqui está uma persiana, um cacho de uvas, uma folha de música, uma pintura do mar e montanhas (particularmente belas) que o observador não está por um momento permitido testemunhar como “ilusão”. Uma coisa sobrepõe-se à outra, a nuvem sobrepõe-se à persiana, o cacho de uvas faz parte do cabo da guitarra, a montanha e o mar obviamente não são “a montanha e o mar”, mas uma pintura da montanha e do mar. Tudo desenhado com admirável simplicidade e excelente desenho – tudo uma unidade”<sup>256</sup>.

Esta descrição da pintura de Gris parece ecoar as palavras do próprio pintor três anos após a pintura que se encontram em *Sobre as Possibilidades da Pintura* (1924) e que Sayre cita:

“O papel da análise estética é quebrar o mundo material, de modo a selecionar dele elementos da mesma categoria. A técnica deve servir para elaborar todos estes elementos formais numa unidade coerente. O seu papel é sintético”<sup>257</sup>.

No seguimento desta ideia, podemos interrogar-nos sobre como esta unidade se manifesta na própria poesia de Williams. À semelhança da poesia de Stevens, essa visão sintética não deixa de ser experimental e prospetiva e reflete o sentido de “salto para as coisas” que Miller refere, bem como o sentido de “decriação” e de “destruição” picassiana dos antigos significados das coisas e o registo de uma multiplicidade de novas sensações que tem origem nas coisas (em cada coisa, em cada objeto). Charles Altieri faz a análise do poema “A Rosa é Obsoleta”<sup>258</sup>, do qual diz:

---

<sup>255</sup> Juan Gris cit. por Sayre, Henry M. - *The Visual Text...* (op. cit.), p.33.

<sup>256</sup> William Carlos Williams cit. por Sayre, Henry M. - *The Visual Text...* (op. cit.), p.33.

<sup>257</sup> Juan Gris cit. por Sayre, Henry M. - *The Visual Text...* (op. cit.), p.33.

<sup>258</sup> “A rosa trazia o peso de amor  
mas o amor está no fim – de rosas

É na borda da  
pétala que o amor espera

crespo, trabalhando para derrotar a



“A relação complexa de Williams com o Cubismo é mais clara no seu poema «A Rosa é Obsoleta», que ele molda como uma entrega em palavras da significação que ele atribui a uma colagem de Juan Gris. Mais uma vez o imperativo é o seu sentido de que certos valores vitais do passado perderam o seu valor corrente na vida moderna e necessitam de meios radicais de recuperação. (...) Williams, insistente neste mundo secular, no espaço e no tempo, teve de encontrar um princípio construtivo que pudesse tornar a renovação possível”<sup>259</sup>.

---

trabalhosa – frágil  
colhida, húmida, meio-erguida  
fria, precisa, tocando

O quê

O lugar entre a borda da  
pétala e a

Da borda da pétala uma linha começa  
que sendo de aço  
infinitamente bela, infinitamente  
rígida penetra  
a Via Láctea  
sem contacto – levantando  
daí – nem pendurada  
nem puxando

A fragilidade da flor  
sem mácula

penetra o espaço”, William Carlos Williams cit. por Altieri, Charles - *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995 (1989), p.238 (tradução livre).

<sup>259</sup> Altieri, Charles - *Painterly Abstraction...* (op. cit.), p.237. O que se segue na crítica de Altieri ao poema de Williams é interessante pelo tipo de problemas que a crítica levanta, por vezes, em face da capacidade ou incapacidade de “realização” a que o poema se propôs em princípio. “O movimento de abertura do poema inaugura esse processo de renovação ao insistir primeiro no facto absoluto da obsolescência da rosa. Esse gesto liberta o poema para fazer o que pode da colagem de Gris. A necessidade é demasiado grande para permitir-lhe o conforto da objetividade estética. Em vez disso a voz poética deve ler a arte como uma forma de desejo, capaz de usar uma geometria elaborada para «induzir rosas», para que possa tornar presente, nas suas próprias energias e jogo de texturas, o que já não podia referir pelo símbolo que constitui (...)”. Altieri diz então que “as relações de *collage* transformam a finalidade simples e histórica do “fim” numa estrutura complexa de margens sobrepostas, cada uma capaz de expressar uma forma de desejo. (...) Ecoando os seus comentários sobre o “contacto margem-com-margem”, Williams é cuidadoso em não permitir aqui nenhum dos adjetivos modificarem algum substantivo claro. Tal relação direta com substantivos perderia o poder das margens e, mais uma vez, ligaria o amor a símbolos em vez de a processos. (...) O símbolo deve dar lugar à figuração testemunhal, e essa figuração deve sustentar o seu poder ao recusar qualquer das unidades fáceis que impomos à nossa percepção”, Altieri, Charles - *Painterly Abstraction...* (op. cit.), p.239. Altieri, no entanto, aponta o defeito do poema. Ele é eficaz apenas enquanto procedimento técnico moderno que expõe um processo (colagem) e que destrói (ou tenta destruir) um sentido simbólico que lhe serve de fundo. A desconstrução, para Altieri, apenas parece funcionar sobre um fundo significante (e simbólico) que a antecede e que lhe cede (mesmo que apenas temporalmente) o seu poder. Tal crítica ao poema de Williams poderia transportar-se para todo o Modernismo. Sendo assim, mesmo a escrita radical de Gertrude Stein, que de resto Altieri diz encontrar-se no centro gravitacional de uma relação de forças tão dramática como construtiva, pouco mais seria do que o livre discorrer de palavras se não divergisse do fundo arcaico sobre o qual se recorta. Mas seria negar uma capacidade original e originária ao Modernismo, por um lado, de compreender as rela-

A renovação é possível enquanto *nascimento constante* (o poema/pintura que continuamente brota de si mesmo) e que faz desta uma *poesia da presença*.

## 2. O Poema como Modelo

O trabalho de pintura que desenvolvi nesta série vale-se de um fundo comum que é um poema e assim de uma intertextualidade entre um texto (poético) e a textura (da pintura). O conjunto de inter-relações entre mente e mundo que a poesia de Williams reflete tenta ser deposto na pintura, ou a pintura tenta *recriar* essas mesmas relações. Chamei a esta série ou conjunto de pinturas “composição”, porque esta designação implica a *conjugação composta e sintetizada* do texto com a pintura, isto é, do texto como realidade e da pintura como abstração. Mas essa valência do fundo comum do poema significa o não destacar-se completamente. A pintura funciona no destacamento do fundo enquanto o fundo permanecer à superfície da pintura. O fundo que é aqui assunto ou tema, permanece enquanto fundo que a pintura cruza e do qual se destaca mas à maneira de uma “flutuação” através do fundo, e não de uma separação que anule o fundo. O fundo é o contexto e a pintura é a ação de contextualização. O fundo é o contexto no qual a pintura nasce, do qual brota e ao qual volta ao contextualizar-se. A ação de pintar pode ser aqui tomada como ação de contextualização, e de imersão no fundo que é comum e transversal à obra, ao todo da obra. Mas, ao contrário do poema de Williams “A rosa é obsoleta”, a obra, que é pintada, não parte de uma imagem para compor um poema mas de um poema para compor imagens *com poesia*. O poema *Paterson* de Williams é o fundo comum. E pretendo aqui seguir o movimento amplo da *presença da poesia na pintura*. O nascimento constante da pintura em si mesma, o nascimento constante de poesia na pintura reverte-se no (re)nascer da pintura com poesia.

Daí a minha insistência na poesia que é a insistência na aplicação do valor da poesia na pintura. Tudo reverterá a favor da pintura e da construção do valor da pintura. A poesia, especialmente a de Williams, apresenta-se como poesia com movimento. Na poesia de Williams o que lemos é a presença poética do movimento, onde nada é estático,

---

ções dinâmicas que se estabelecem entre objetos que, na sua origem, já há muito se destacaram do seu fundo comum antigo e que partilham de um certo desenraizamento que facilita a sua flutuação e intersecção, por outro, de no Modernismo se compreender a possibilidade de *intertextualidade* entre obras de arte, como é o caso do poema de Williams em relação à colagem de Gris. De qualquer modo, em favor da crítica de Altieri, pode dizer-se que Williams poderá ter tido essa mesma intenção: a exposição da textura fragmentada e, de certo modo fervilhante, colocada contra um fundo simbólico mais sólido e irradiante (o que julgo poderá ter sido uma das intenções de Williams, mas não a única) sem o qual o poema não funcionaria. Mas esse seria o problema de todo o Modernismo. Escapar a esse dilema seria a tentativa absolutamente desenraizada e atonal da pós-modernidade. Williams conseguiria já alguma dessa atonalidade no seu *Paterson*.

tudo está em movimento, nesse movimento pleno próprio da presença. Assim, o movimento da poesia vai aqui ao encontro do movimento da pintura. A situação que eu desejei para a minha pintura foi a de converter todo o movimento da poesia em movimento na pintura. Será, como diz Gleizes, construir uma “realidade concreta recriada”, numa medida de aproximação à pintura acrescentando-lhe a poesia, construindo assim o seu sentido poético. Trata-se portanto, de um *processo de construção* da pintura com insistência na pintura e na *exposição do processo* de criação pictural. Como construção que é, este deve seguir certos princípios.

Parti da observação de Cézanne: “a paisagem reflete-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu objetivo-a, projeto-a, fixo-a sobre a minha tela”. E da minha constatação de que a relação entre forma e fundo, em todos os contextos, guia-se atualmente por uma relação entre forma adaptável e assunto ou fundo indefinido. Com isto procurei construir uma “textura” que fosse uma apresentação eficaz da *presença*: tomei um poema como fundo indefinido (porque a toda a poesia, de certa forma, falta definição) sobre o qual desenvolver a forma adaptável, a pintura (Fig.25). Procurei fazê-lo dentro de uma ideia de pintura enquanto *realização de sensações*, ou seja, enquanto *medium* a partir do qual se recebem e no qual se projetam sensações. A pintura é tanto um meio de registo quanto um meio de criação. Nessa dinâmica ela sobrepõe-se e junta-se ao ritmo de existência, ao movimento vital e pleno, na medida em que se torna presente, em que nos mostra o que é enquanto *presença*. Nesta medida pode também dizer-se que *o todo da pintura é “textura” da pintura*.

O poema *Paterson* é tomado no seu todo como conjunto, como atmosfera e como horizonte da pintura. A paisagem poética ou poetizada tornou-se o elemento agregador desta série de pinturas. E o poema *Paterson* de William Carlos Williams pareceu-me, pela sua extensão (um poema de perto de 250 páginas), um elemento paisagístico por si mesmo, uma forma literária com o valor poético que lhe é intrínseco. Não é, no entanto, um tradicional poema descritivo sobre uma cidade rural (*Paterson*), mas um poema com um maior investimento e conteúdo. Na introdução à edição portuguesa, podemos ler as próprias palavras de Williams sobre o poema:

“*Paterson* é um poema longo, dividido em quatro partes – porque o homem em si mesmo é uma cidade começando, procurando, alcançando e concluindo a sua vida através de caminhos em que os vários aspetos da cidade podem ganhar corpo – quando imaginativamente concebidos – em qualquer outra cidade, podendo os seus pormenores exprimir as suas mais íntimas convicções”<sup>260</sup>.

*Paterson* é um poema amplo cuja amplitude reflete a ambição de nele incluir o mais completo exercício de *realização de sensações* como experiência da presença.

Como diz o próprio Williams,

---

<sup>260</sup> Williams, William Carlos - *Paterson*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p.11.

“a primeira ideia centrada no poema *Paterson* surgiu muito cedo: encontrar uma *imagem suficientemente ampla* que reunisse todo o mundo reconhecível à minha volta”<sup>261</sup>.

E já vimos que para Williams, esse “mundo reconhecível” é formado da síntese entre “realidade” e “abstração”. E é, de certa forma, um mundo fortemente visual. Procurei igualmente uma imagem que reunisse um mundo que eu pudesse pintar.

Em *Paterson*, Williams procura desenvolver esse movimento amplo, esse movimento hipnótico concêntrico em torno de um único tema, a cidade de Paterson com a sua história, com a sua paisagem. Mas num mundo fortemente visual como o de Williams a história é poesia, tal como a paisagem. As relações entre todos esses factos são estabelecidas ao longo da continuidade de um único poema que funciona como conjunto no qual tudo se relaciona e que eu tomei como modelo para a pintura. Como diz Merleau-Ponty, trata-se de “compreender essas relações singulares que se estabelecem entre as partes da paisagem e dela a mim”. Paisagem real ou paisagem imaginada, paisagem poética ou paisagem pictórica, com a qual procurei, portanto, “realizar” essas “relações singulares” entre as partes do poema e as partes da pintura, e entre mim e ambas as partes combinadas (numa série de pinturas). No fundo procurei recriar, em *atelier* o que foi investigado sobre a *presença*. Procurei (re)construir e desenvolver nesse laboratório, a *experiência da presença*. Do que resultou esta série de pinturas.

O que se tratou foi de traçar no poema um delineamento dos “horizontes de consciência perceptiva” da pintura. Alcançar, dentro da textura do poema, essas aberturas e proximidades ao poema, esse fluxo e refluxo do ir e vir ao poema e do poema à pintura. Fluxo e refluxo, ação e reação que a pintura desenvolve na sua forma, sobre o fundo do poema, com ele se misturando e intercetando. Este movimento está facilitado pela própria construção poemática do poema que gera esse movimento vital, pleno. Pelo que importa, antes de nos debruçarmos sobre a pintura, analisar o poema, mesmo que superficialmente, para sabermos o que dele foi retirado.

Diz Bernard Duffey em *A Poetry of Presence* acerca do livro primeiro de *Paterson* que,

“a imagem de Williams do gigantesco, contido no seu título para o Livro I, “O Delineamento dos Gigantes” é profundamente orgânica no ser do poema. É dada existência física na masculinidade inerte da cidade contemporânea, por sua vez embalada pelo perfil feminino dos montes, a paisagem natural que a rodeia, e a corrente fluindo através dela. A sua questão é se estes poderes brutos podem ser elevados até à vida imaginativa”<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> Williams, William Carlos – *Paterson* (op. cit.), p.13.

<sup>262</sup> Duffey, Bernard - *A Poetry of Presence*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986, p.75.

O movimento está presente no poema todo e é exposto no Livro I pela sugestão do fluir das águas do rio que contracenam com o próprio fluir do poema. As águas são como que a psicologia do poema. Aí lemos:

“Empurrados como o são as águas que se aproximam  
da margem, os seus pensamentos  
entrelaçam-se, repelem-se e desgastam o leito,  
erguem-se da rocha de través e desviam-se  
mas avançam sempre em frente – ou embatem  
em turbilhão e redemoinhos, assinalados por uma  
folha ou espuma coalhada, parecendo  
esquecer .  
(...)”<sup>263</sup>.

Todo este movimento de fluxo e refluxo está implícito no poema, ao longo da duração do poema e esta descrição, colocada no Livro I serve de indicação, sugestão ou exemplo de como o poema deve ser lido. Como diz Duffey,

“cada uma das três secções do Livro I contém pelo menos uma passagem estabelecendo a *relação entre interior e exterior* que provará ser o objetivo do poema, o «casamento» dos dois à medida que cada um se torna na dobra e suporte do outro. No primeiro destes, os pensamentos do Sr. Paterson são vistos como momentaneamente acotovelados, na medida em que a fluência vital do rio é quebrada pelo seu curso rochoso. A visão dos dois sobrepondo-se – *corrente de pensamento e corrente de água* – faz um ponto de contacto, de expressão realizada como poesia sobre a água e o pensamento simultaneamente”<sup>264</sup>.

Com esta observação em mente, retirei para a pintura algo de semelhante, aproveitando a psicologia do poema. Transporte para a pintura esse mesmo movimento de fluxo e refluxo com o qual tentei tornar a pintura reflexo do movimento poético do poema *Paterson*. Falando com a linguagem da pintura pode dizer-se que *o poema foi o modelo* da pintura e que, tal como uma figura humana ou uma natureza-morta que está colocada à nossa frente, o modelo sugere interpretações, desvios e reenvios, ruturas e ligações mas, tal como as pinturas de Cézanne e de Morandi, sugere todo um ambiente que o cerca. Ou seja, há uma estrutura que é sugerida pela colocação do modelo sob certa luz, pela paleta com que se interpreta o que temos em frente, pelo contorno que se mostra. Neste caso, o caso de um *poema como modelo*, a estrutura é uma *estrutura significativa* composta de uma diversidade de relações que partem da pintura para o poema para se voltar à pintura. Um ir e vir continuado da pintura ao

---

<sup>263</sup> Williams, William Carlos - *Paterson* (op. cit.), p.23.

<sup>264</sup> Duffey, Bernard - *A Poetry of Presence...* (op. cit.), p.76. Não posso deixar de evocar a importância da *stream of consciousness* na construção do pensamento da literatura moderna. O grande ensaio sobre este assunto é o de Robert Humphrey - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.

poema. Ou seja, a *interpretação do poema como modelo depende do próprio processo da pintura*, de como se pinta, e da exposição desse processo, ou seja, da pintura enquanto processo. Neste sentido houve também a escolha da cor-modelo que atravessa a série: o azul das águas que fluem através da cidade de Paterson é transportado para a pintura enquanto permanência da cor simbolizando a fluência do pensamento. O azul é a *cor da atmosfera* de Paterson (tal como o havia sido para Cézanne). O que aqui se trata é de “realizar” o poema na pintura.

Mas se o poema é o modelo, há que seguir a psicologia do poema que o Livro I apresenta, tal como quando vemos o modelo *a uma certa “luz”*. Deste modo, o pensamento da pintura pode ser mais solto, mais fluente, indo e vindo ao poema mas seguindo sempre uma estrutura de identificação com o poema. Há, no entanto, diversidade na interpretação do poema do mesmo modo que há diversidade de interpretações possíveis do mesmo modelo em pintura. Tudo depende dos tempos e das sessões, da luz e dos materiais. Mas no mesmo sentido há uma estrutura que une a variedade da pintura e essa estrutura é a *simultaneidade* dessa variedade. Há variedade material e visual da pintura tal como há variedade material e visual no poema.

A artista londrina contemporânea, Phoebe Unwin é alguém que usa desta dimensão da variedade de aspetos e de soluções na pintura. Os resultados são recorrentemente díspares e pouco semelhantes (Figs. 26, 27 e 28). A própria artista, quando confrontada com a questão do processo em pintura, disse-me que

*“às vezes começo com uma ideia bastante clara acerca de um tipo de atmosfera ou humor – estou à procura das palavras certas... Sim, é mais uma sensação ou sentimento”*<sup>265</sup>.

“Atmosfera”, “humor”, “sensação” ou “sentimento”, é toda uma fenomenologia do sensível que se apresenta à pintura e que se inclui no processo da pintura. E a artista acrescenta:

*“pode haver uma certa tensão, um sentido de espaço ou os materiais... Quero sempre extrair um sentimento das cores com as quais estou a trabalhar – a materialidade da cor... Também quando digo imagem, quero dizer mais uma situação completa, talvez de um espaço ou de um lugar...”*<sup>266</sup>.

Mas este depoimento mostra que há um *sentido de unidade* na pintura que se apresenta mais variada:

*“é tudo sobre a mesma coisa mas de diferentes ângulos”*<sup>267</sup>.

---

<sup>265</sup> Para os depoimentos da artista, v. entrevista (excertos) incluída em anexo.

<sup>266</sup> Idem.

<sup>267</sup> Idem.

Há sentido de *simultaneidade* que a pintura nunca perde. E sentido de “realização” de receber e projetar sensações, da pintura, na pintura:

*“estes dois (movimentos), movendo-se para dentro e para fora, é como eu penso que é o próprio espaço da pintura”*<sup>268</sup>,

diz Phoebe Unwin. Porque a pintura segue a estrutura fenomenal do sensível, o ir e vir constante na pintura, da pintura para a pintura, dentro da pintura, a pintura é toda uma. Daí a inclusão de uma pequena série de quatro pinturas, as *Fenomenologias*, nesta série “A Construção de Paterson”.

Foi este processo que pretendi recriar primeiro e expor depois. “A Construção de Paterson” porque construção da presença, da sensibilidade da presença da pintura que se desenrola ao longo de todo o ato de pintar. O que procurei fundamentalmente foi desenvolver a pintura dentro de uma “textura do Ser” e de um “campo fenomenal” de acordo com o que acima foi exposto no desenvolvimento teórico. A pintura enquanto *realização de sensações*, o *atelier* como espaço que acolhe a pintura e o corpo dando origem ao movimento pleno da pintura, à *presença* da pintura.

Convém aqui referir que a *presença* da pintura se apresenta na própria pintura enquanto exposição do processo e do ato de pintar. Quer dizer que a *presença* da pintura é sentida e observada dentro de uma aproximação à pintura, numa *abertura ao sensível* que a pintura mostra, ao sensível da própria pintura. Deste modo, a memória da pintura implícita no plano da pintura, é importante e reveladora. Mas o que é a memória da pintura? Diz Phoebe Unwin que

*“quando eu uso a memória é mais para descrever algo acerca do mundo ou como podemos sentir essa coisa ou situação, explicando-a visualmente – explicando a relação que essa experiência tem com a cor, ou com a escala ou uma certa materialidade”*<sup>269</sup>.

Portanto, a memória da pintura tem que ver com a própria fisicalidade da pintura, é o particular de cada pintura. A matéria traz consigo a sua própria memória, pelo que a exposição da matéria e da cor em pintura mostra a memória implícita da pintura. Assim, em pinturas como *A superfície das coisas*, *Field*, *Dover*, *Estepe* ou *Morning Frost*, houve o cuidado de incluir na produção da pintura a memória desse processo de produção. Houve também o cuidado de mostrar, ou seja, de *expor o processo* construído com a matéria que contém a memória de cada uma das pinturas, da particularidade da “composição” no seu todo.

---

<sup>268</sup> Idem.

<sup>269</sup> Idem.

Em *A Superfície das Coisas*, o suporte é cruamente exposto e mostrado como superfície que recebe a ação da pintura. O suporte já possui uma memória, porque o tecido de que é composto traz as marcas visíveis da sua vivência no *atelier*, do seu modo próprio de fazer parte do movimento amplo da pintura. Traz as marcas dos acidentes da pintura que uma vez mostrados e expostos, se tornam referências pictóricas em si mesmas. Trata-se de um quadro sobre o sensível, pelo que mesmo as marcas menos perceptíveis, mais *sensíveis* contam para o conjunto da memória da pintura.

Esta pintura serviu para uma interpretação de um curto poema de Wallace Stevens, “The Surface of Things”, que se encontra escrito no próprio suporte da pintura. O suporte serve, portanto, para receber, a ação da pintura, o gesto poético da pintura, que se resumiu à pintura de uma paisagem composta de três colinas e uma nuvem, de acordo com o poema de Stevens. A sua relação com a série justifica-se não só pela sua origem num poema (não o de Williams mas o de Stevens) que se junta à paisagem geral do poema + pintura, de acordo com o desenvolvimento do sistema particular à série e que segue a estrutura significativa desta. Isto na medida em que a partir do movimento de “realização”, a série não recebe apenas do modelo (o poema *Paterson*) mas contribui para a *construção* do poema, ou seja, acrescenta à paisagem do poema a paisagem da pintura: trata-se da projeção, da pintura no poema, *da memória e da paisagem da pintura* no poema. Este tipo de acrescentamento, de *construção* de uma paisagem geral ou de uma geografia da pintura atravessa toda a série. Neste caso, a pintura acrescenta ao poema uma paisagem que contribui para a paisagem geral da composição: a pintura *aproxima-se* do poema, é *abertura* para o poema. O poema não é apenas a fonte mas o recetáculo que recebe o pintado e que assim cruza a presença da pintura, isto é, o ir-e-vir da pintura.

O que se verifica em *Field*, por exemplo, é algo deste procedimento. Neste caso procurei desenvolver a pintura de acordo com esses “horizontes de consciência percetiva” de que o poema é feito, de compreender as partes da sua paisagem e de lhe acrescentar uma paisagem pintada. O horizonte em *Field* é memória do horizonte. Daí que a sua linha seja apenas difusa, uma marca. Na realidade, esse horizonte e toda essa paisagem que se forma e que parte do fundo indefinido do poema são abstrações. Nesse sentido, esta pintura abre para a poesia que ela mesma contém e tem em comum com a obra tardia de Cézanne o seu ar de inacabado. Por isso se verifica a predominância do branco como se a tela, o suporte estivesse ainda aí como que por inteiro e nada tivesse ainda sido pintado. E também desse azul do céu que, à direita, se deixou por pintar, esse céu que não se acabou de pintar, porque se pretende que o acabe quem olha a pintura, que quem a vê “realize” as suas sensações, que quem a vê não só receba, mas também projete aí essas sensações. Mas não acabado o céu, a pintura não permite verdadeiramente que a acabe quem a vê. Ela abre para a memória do seu acabado sem nunca aí chegar. A pintura é movimento dessa *abertura*: é memória dessa “flutuação universal”, dessa proximidade às coisas própria da sua *presença* e reen-



via para o acabamento poético e visual possível. Nesta medida, contribui para a construção geral do poema.

### 3. Memória Implícita

Também *Dover*, *Estepe* e *Morning Frost* insistem numa memória implícita da pintura, porque nelas vemos o exemplo mais sincero de uma amostragem do processo de criação pictural. *Dover* e *Estepe* mostram a soma das sessões utilizadas na pintura, ou seja, mostram mais exatamente o número de sessões utilizadas para cada uma. Assim estas pinturas são também *amostragem do processo da pintura*, das determinações e dos gestos que contribuem para a *construção* particular de cada uma e para a construção geral da composição “poema + pintura”.

Em *Estepe*, a espessa matéria acrílica combina-se com a pintura de uma paisagem (não exatamente a norte-americana de Paterson, mas uma que se lhe acrescenta ou que eu pretendo acrescentar-lhe). As marcas que a matéria comporta, a sua espessura, combinam-se e compõem o céu e a terra. A memória da pintura é aqui *memória da matéria da pintura combinada com a memória dos elementos*, céu e terra. Memória em potência também, porque memória arquetípica de um horizonte, da percepção de um horizonte, portanto, memória da paisagem combinada com a memória da pintura, da *construção* em pintura de um horizonte em duas camadas: a primeira, azul, cobre a parte superior do quadro, a segunda, verde, traça sobre esse azul a linha abstrata do horizonte a partir da qual toda a matéria da terra é construída até à margem inferior (em baixo) do quadro. Memória material da pintura que é a memória particular da pintura, de cada pintura. Memória que nasce na matéria e matéria que é nascimento e expressão da memória da composição.

*Dover* é ação da pintura enquanto abordagem planeada da pintura, que se constrói com cinco sessões consecutivas, desde o fundo ao retângulo a verde (última camada). É uma pintura que foi criada a partir de uma materialidade implícita da cor ou cores que seguem um sentimento ou a ideia de uma atmosfera como ponto de partida e cumprem com o programa que essa ideia estabeleceu para o desenvolvimento desta pintura. Neste sentido pode dizer-se que é uma pintura de uma certa exatidão, que une o interior com o exterior, não só na pintura (a forte exposição do seu centro interior a branco combinado com a “moldura” exterior que o enquadra a azul) como na poesia, unindo o interior da ideia ao exterior do pictórico. Ou seja, é uma *pintura que une o abstrato com o real*, a memória da ideia com a materialidade da cor.

Em *Morning Frost* a pintura apresenta o “texto” da “textura”. É uma pintura que resulta de uma combinação de várias sessões ou tempos diferentes. Uma pintura onde se lê a pintura, a duração da pintura ao longo do tempo, a resistência da pintura e da matéria da pintura ao longo das várias sessões porque passou no tempo. É assim uma pintura que possui implícita a memória de cada uma dessas sessões e que traz as marcas e a memória do tempo de execução. O que aí se vê, para além da sua aparência

que acabou por determinar-se numa representação de uma qualquer árvore de Paterson coberta pelo orvalho da manhã, é a exposição do sensível da pintura e da matéria da pintura. No entanto esta matéria mostra a atmosfera (de Paterson) como lugar da expressão. E aqui vemos mais claramente o que eu entendo por expressão: uma recriação da pintura não só no gesto insistente na pintura, mas também a “construção” da sua atmosfera. E sendo uma pintura sobre o tempo e sobre a persistência da matéria no tempo, é também uma pintura sobre a passagem, *sobre a pintura como passagem e nascimento (da pintura) nessa passagem*. O ser do poema nasce na própria *passagem da pintura*, no ato da sua aparição. O *ser do poema* é aqui, poesia da pintura ou pintura poética, poemática:

“ (...)   
é a única beleza   
visível neste lugar   
não é outra senão a da paisagem   
e a de uma árvore viçosa a florescer   
(...) ”<sup>270</sup>.

Há também a questão do conteúdo e da convergência do conteúdo. E como o conteúdo em pintura já não existe no seu exterior mas no próprio plano da pintura e como a pintura é *formada* por cores, há obrigatoriamente a sobreposição do conteúdo com a cor, de modo que, como diz Phoebe Unwin,

“é toda uma relação... e quando digo toda uma relação, quero dizer *quando a cor e o conteúdo* convergem: a cor formando parte integral do tema...”<sup>271</sup>.

Foi o sentido de uma convergência da cor com o tema, tentando seguir a ideia da *forma adaptável ao fundo indefinido*, que procurei com a pintura *Luz de Agosto*. A luz que se espalha neste quadro e o *uniformiza* segue a lei de Cézanne, “quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma atinge a máxima plenitude”<sup>272</sup>. A construção da luz (tema) segue, assim, uma planificação vítrea e ritmada de uma série variada de tons de semelhante valor. No fundo o que pretendi foi reproduzir a *claridade* material de uma ideia e atingir a uniformidade a partir de uma variedade de tons e de formas. O fundo poético da pintura combina-se com a paisagem do poema a partir da variação (formas variáveis) da cor da pintura. *Cor e conteúdo combinam-se enquanto matéria da pintura*.

Mas há ainda a notar o *motivo* desta série: a recriação experimental, em laboratório-*atelier* de toda a experiência poético-visual do poema, de toda a unidade possível

---

<sup>270</sup> Williams, William Carlos - *Paterson*... (op. cit.), p.87.

<sup>271</sup> Phoebe Unwin, v. entrevista em anexo.

<sup>272</sup> V. nota 42 desta tese.

entre poema e pintura, pelo que se abordou a questão de “*textura*” no sentido utilizado por mim nesta investigação e se procurou trabalhar dentro de um “*campo fenomenal*”, um campo de sensações visuais onde o diferencial da pintura se reúne ao indeterminado da poesia mas onde se segue uma *estrutura significativa, uma simultaneidade, uma continuidade*.

Deste modo, a pintura não conta uma história nem descreve um tempo ou um lugar. *Constrói* para si um espaço significativo e uma variação poética do próprio ato de pintar. Pretende-se *efetiva, atuante e agente*, pretende estabelecer contactos com quem observa, provocar no outro novas sensações que operem com a pintura, a partir de si e de novo para si numa *circulação de pintura a pintura*, passando pelo olhar de quem se coloca perante estas. Pretende despertar no outro a fenomenologia da pintura e desenrola-se no todo do seu processo, na liberdade própria de uma pintura que discorre sobre a pintura e que inclui o todo da pintura, tentando abraçar todo o espaço pictórico. Aqui o recurso da pintura pode ser ilimitado. A *pintura sobre o poema* pode incluir a variação sobre a variedade e é neste sentido que esta série se apresenta como uma multiplicidade de aspetos possíveis sobre a pintura. É uma série que resulta de uma investigação sobre a *presença efetiva da pintura*, presença que não dispensa uma poesia que a própria pintura já inclui: a da sua própria indeterminação quanto àquilo que a pintura *pode* ser.

Não sendo pintura descritiva mas pintura que incide sobre o processo de pintura e que procura *apresentar* o processo, ela segue a estrutura significativa que a relaciona com o poema de Williams, com a sua variedade. A variedade do poema sobrepõe-se à variedade da pintura.

Sendo uma série que se usa do tempo, ou seja, uma série que começou e se desenvolveu ao longo do tempo que decorreu a investigação, o que se sobrepõe à amostragem deste conjunto de cerca de vinte pinturas é um processo de seleção que tem como princípio seletivo a sua obediência ao modelo. No fundo, a seleção destas obras funciona dentro de um *princípio de composição do conjunto*, uma vez que a estrutura significativa percorre a *continuidade do processo de construção* da série ao longo de todo o tempo da investigação. Seleção de um conjunto e olhar perspectivado sobre a série que se reúne em torno do seu modelo, que é o seu tema, que é o poema. Ou ainda, composição da poesia da pintura, do versejar da pintura numa estrutura única que a determina enquanto poema, enquanto pintura poética sobre pintura. Daí a minha opção em mostrar este conjunto de pinturas enquanto conjunto composto, enquanto *uma única composição*. Também aqui serve o exemplo de Phoebe Unwin que em 2006, apresentou um conjunto de pinturas sobre papel, uma instalação de dimensões variáveis a que chamou de *The Grand and the Commonplace* (Fig. 29).

Segui aqui a ideia de “*textura*” e de “*campo fenomenal*”. Assim ao observar o conjunto, o observador deve perceber a *presença da pintura do conjunto*, ou seja, deve per-

cebê-la tanto enquanto textura como enquanto campo perceptivo. Tudo aqui deve nascer da pintura e voltar à pintura. Tudo deve ainda ser poesia da pintura, poesia que se mostra na exposição do conjunto enquanto exposição do processo do todo da pintura. Perceber-se a pintura enquanto atmosfera ou ver a pintura através da sua atmosfera. Ou seja, variação enquanto textura expressiva dentro de uma estrutura, de um campo. Trata-se de sugerir essas “relações entre as coisas, muito inesperadas e de grande amplitude” de que fala Picasso. Ou seja, sugerir, como as palavras e os versos de *Paterson*, relações que se estabelecem a partir da *co-exterioridade* entre pinturas. Pretendi, portanto, reproduzir uma *vertente rítmico-temporal* da pintura e que esta fosse sugerida e provocada pela pintura em quem a observa, tanto em cada uma das pinturas como no seu conjunto ou composição. Neste sentido, o tamanho da tela é aleatório para a avaliação de cada pintura particular. Mais, se o *medium* utilizado se compõe de tela, corpo e *atelier* como vimos, então toda a avaliação estará no interior da pintura e o tamanho da tela passará a contar apenas como avaliação exterior e secundária à pintura, como o diz Hofmann. E pode ainda dizer-se que a variedade de tamanhos ajuda à visão de conjunto, de composição, porque faz combinar o campo ou atmosfera (a unidade do conjunto) com a “textura” variável dos tamanhos (v. Fig.30).

No fundo é uma composição pictórica sobre uma única coisa: a paisagem de um poema que é um homem, que é uma cidade.

“Mas a Coisa Bela não é apenas o florescer e o seu charme, é explicitamente um mistério, uma supra-imposição do fora e do dentro de modo que a beleza *apresentada*, (...) se combina para “levar a mente para longe” (*lead the mind away*). A beleza de Paterson, resumindo, é mais do que um assunto de objetos atrativos de algum modo resgatados da sordidez da cidade. É a cidade, em vez disso, exibindo aspetos do seu ser exterior que captura e ativa a consciência poética na sua união com a atividade interior, perceptiva, e emotiva”<sup>273</sup>.

No cerne do poema está a unidade, a continuidade e uma estrutura que esta composição tentou refletir e mostrar eficazmente: a *presença* da pintura, repetindo e variando os seus nascimentos, o seu *nascer continuado repetido e irrepetível, contínuo, ininterrupto...* O seu *movimento concêntrico*, interior da pintura.

---

<sup>273</sup> Duffey, Bernard - *A Poetry of Presence...* (op. cit ), p.82.

## b) *Figura*: o Ciclo de Diana

### 1. Conteúdo

Nas suas aulas do Collège de France reunidas em edição sob o nome de *Psychologie de l'Art*, René Huyghe distingue três experiências adotadas pela arte moderna: espaço, tempo e “duração interior”:

“A arte, marcando assim a tomada de posição, espontânea ou teórica, das escolas, tanto quanto dos indivíduos, dá preferência tanto a uma quanto a outra das experiências fundamentais permitidas à psicologia humana e mete-a em obra. São essencialmente três, que se referem, uma de preferência ao espaço puro, quer dizer, à visão organizada pelo intelecto; uma outra ao espaço tal como o corpo o pratica no tempo, quer dizer, à visão associada ao movimento; uma outra, por fim, à duração interior e ao seu desenvolvimento pessoal, quer dizer, à vocação do devaneio, mais ou menos ordenado”<sup>274</sup>.

No resumo do ano 1968-69, Huyghe dá especial atenção à última das posições nomeadas, a da “duração interior”:

“ela encontra a sua aplicação sobretudo na pintura onde era mais frequentemente associada, na aparência gráfica, à linha sinuosa dominante no decorativo. Assim se verifica que a expressão da duração interior empresta mais naturalmente, na sua linguagem plástica, aos traços móveis e dinâmicos, solidários do tempo, que às estruturas geométricas fixas, próprias do espaço puro”<sup>275</sup>.

Esta declaração faz todo o sentido porque se refere mais ao momento do nascimento da arte moderna no último quartel do séc. XIX, do que ao Modernismo, plenamente estabelecido da primeira metade do séc. XX. As “estruturas geométricas fixas, próprias do espaço puro” não se referem à abstração geométrica, ao formalismo ou ao construtivismo russos tanto quanto a modos de ver individuais sobre o espaço e sobre os objetos. A diferença é muito mais entre um naturalismo e um expressionismo do que entre este último e a abstração geométrica. Assim, René Huyghe explica que

“o objeto, tendo menos importância em benefício das alusões subjetivas, não se define mais pelo seu volume no espaço, do qual a representação havia obrigado a imaginar o *tromp-l'oeil*

---

<sup>274</sup> Huyghe, René - *Psychologie de l'Art*. Monaco: Éditions du Rocher, 1991, p.233.

<sup>275</sup> Huyghe, René - *Psychologie de l'Art* (op. cit.), p.234.

para a terceira dimensão; uma vez essa preocupação tornada menor, o quadro será tratado de maneira mais conforme à sua própria natureza, que é uma extensão a duas dimensões, um plano. Já no passado, as artes religiosas, *inclinadas a eliminar a materialidade dos corpos*, como a arte bizantina ou os primitivos italianos, aceitaram essa preponderância do plano e renunciaram à ilusão de profundidade. Também os Nabis permanecerão fiéis à linha sinuosa percorrendo sem rutura a superfície pictural, como um cerne de vitral<sup>276</sup>.

Huyghe resume aqui em poucas linhas uma tendência geral da arte moderna que tende a separar-se da representação fiel dos objetos que o artista vê, para colocar nestas aspirações do que no quadro se poderá passar a ver. A ideia de um culto de personalidade não será estranha ao sentimento moderno mas, para além das idiossincrasias, o que se respira no advento da modernidade é um “novo *pathos*”<sup>277</sup> que se liberta, por vezes exponencialmente, de formas de ver antigas e tradicionais.

O que se passa é, de certa forma, um reposicionamento do lugar do “conteúdo da obra” que já não se situa fora dela, mas é criado por ela. *O conteúdo da obra situa-se dentro da obra*<sup>278</sup>. Poder-se-á falar aqui de uma “autonomia da obra de arte moderna” que já não reenvia para mais nada senão para si própria, numa circulação e circularidade constante envolvendo o pintor (muitas vezes por via da emoção, do exagero e do choque, como no caso do expressionismo e do fauvismo, ou obrigando a uma reconstrução racional e reordenação constante daquilo que se vê na obra, como em Cézanne e nos cubistas). Perante tal corte com o reconhecível (o passado, a tradição, a representação), a obra de arte procurará o conteúdo em si, ou melhor, ela despertará o conteúdo *a partir de si*.

Para Huyghe, esse corte tem uma origem que não é ainda a da planificação da pintura dos Nabis, pois

“se os Nabis preparam o terreno às escolas mais radicais que lhe seguirão, eles não conseguem destacar-se do passado no que toca ao “conteúdo” *ao qual reenvia a obra*. Esse conteúdo, *do qual o assunto é o principal suporte*, refere-se à cultura tradicional, clássica e religiosa, da nossa civilização”<sup>279</sup>.

É verdade que os Nabis inauguram a tendência da pintura moderna, que tende a aplanar-se, para tomar consciência de si enquanto objeto bidimensional e a evidenciar essa qualidade. De forma ambígua, essa libertação da representação da tridimensiona-

---

<sup>276</sup> Huyghe, René - *Psychologie de l'Art* (op. cit.), pp.234-35.

<sup>277</sup> Esta ideia de “novo *pathos*” e que se tornará famosa, é formulada por Stefan Zweig num ensaio de 1910 sobre Emil Verhaeren, poeta precursor do expressionismo literário alemão (edição consultada: Constable and Company, London, 1914). V. Serge Fauchereau - *Expressionisme, Dada, Surréalisme et Autres Ismes*. Paris: Denöel, 2001, p.32.

<sup>278</sup> Esta passagem do assunto da obra desde o seu exterior (o modelo) para o seu interior (o conteúdo transparecendo na forma) prolonga-se por todo o modernismo até que por volta dos anos 60 do séc. XX Clement Greenberg formula esta tendência no ensaio “Modernist Painting”.

<sup>279</sup> Huyghe, René - *Psychologie de l'Art...* (op. cit.), p.235.

lidade de um objeto exterior à pintura e a evidência do próprio suporte e da tinta nesse suporte, ou seja, a provocação de uma sensação puramente material da pintura e da pintura enquanto objeto autónomo, essa libertação tende suscitar uma “diluição” da própria pintura na mente de quem a vê e a revelar novos conteúdos, não materiais mas “espirituais”.

Para Huyghe, esse corte com o objeto ou conteúdo exterior tem origem em Gauguin.

“Com ele a quebra é radical. Convém, portanto, analisar a sua obra: é Gauguin, o “bárbaro”, como ele se qualificava a si mesmo, que ao ligar-se às civilizações desconhecidas e quase abolidas, corta as ligações com as referências clássicas e liberta a arte da solidariedade com a cultura tradicional”<sup>280</sup>.

Com Gauguin, portanto, a arte moderna (e o artista que a produz) é reformada e é reposicionado o seu conteúdo que, desta forma, não lhe deve ser exterior e reconhecível mas *interior e desconhecido*:

“o conteúdo, ao qual renuncia a obra visível, cessa portanto de pertencer ao conhecido: ele é *pressentido*, mais do que memorado. O pintor deve sugerir-lo e não lembrá-lo.

Maurice Denis compreendeu esta transformação sem, no entanto, a haver realizado na sua obra, quando observou que: «em vez de evocar os nossos estados de alma por meio do sujeito representado, é a própria obra que nos deve transmitir a sensação inicial, (...) reproduzir as nossas emoções e sonhos representando-os pelas formas e cores harmoniosas». Desde logo, na arte, tanto a noção do objeto como a do sujeito mudam de valor e vão ser interpretadas de maneira nova”<sup>281</sup>.

O conteúdo, que agora é interior à obra e reflete o desconhecido, é obtido muitas das vezes ao provocar no observador uma *sensação* que deriva da própria matéria pictórica do quadro, uma sensação que tem origem no quadro e da qual os sentidos dependem. A reprodução de uma cena realista ou naturalista (paisagem, natureza-morta, cena de género ou *peinture d’histoire*) procurava reconstruir na tela todo o processo pelo qual os sentidos, que passavam por fiáveis e rigorosos, captavam a cena para além do quadro e pretendiam oferecer ao observador exatamente aquilo que o artista havia experimentado enquanto cena real. O simbolismo vem destruir este comportamento “reprodutor”:

“O simbolismo é uma atitude para com a realidade que se pode comprovar cientificamente e encontra-se desde o Iluminismo em todas as épocas da arte europeia. O seu objetivo é tor-

---

<sup>280</sup> Huyghe, Réne - *Psychologie de l’Art* (op. cit.), p.235.

<sup>281</sup> Huyghe - Réne, *Psychologie de l’Art* (op. cit.), p.235.

nar consciente a *representação de uma realidade* para além da impressão recebida pelos sentidos”<sup>282</sup>.

Hofstätter diz, e muito bem, “*representação de uma realidade (...)*” e não “*representação da realidade*”.

Deste modo a sensação, representada pela planificação da superfície da tela que resulta numa maior autonomia pictórica e no quadro todo como “objeto pictórico”, afasta-se do conhecido e chega a um certo grau de *deformação*:

“Enquanto que os antigos simbolistas, através de muitos ou poucos meios naturalistas, alcançaram uma distanciação da realidade e com isto a sua transparência, os artistas em questão conseguem pela primeira vez encontrar uma *solução formal* para o carácter mais profundo, apenas pressentido, dos objetos: a *deformação*, como a crítica comentava maldosamente”<sup>283</sup>.

A “*deformação*” assim atingida (e mesmo provocada) dava origem às mais variadas sensações:

“Estes simbolistas, Émile Bernard e Paul Gauguin – e, com uma origem diferente, Van Gogh –, também começam a pintar como impressionistas, embora não considerem importante reproduzir a configuração do seu motivo, mas o conteúdo irracional que se exprime na pintura e através dela comunica com o observador, sendo compreendida como sensação, estado de alma, aversão ou simpatia”<sup>284</sup>.

---

<sup>282</sup> Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna (Pintura, Gravura, Desenho)*. Lisboa: Verbo, 1984, p.31. Sabemos como o Simbolismo enquanto movimento no século XIX procurava ir mais além de uma mera tendência e atingir, na literatura e na pintura, uma linguagem de arte total. Desejoso de ultrapassar os limites da linguagem convencional, o Simbolismo procurou absorver os recursos das outras artes. É frequente, entre os simbolistas, falarem da sua arte com conceitos e denominações próprias de outras artes. O Simbolismo aspirava, assim, à “*fusão entre as diferentes formas de expressão artística, literária, musical e plástica*”, Ambrière, Madeleine (ed. by) - *Précis de Littérature Française du XIX Siècle*. Paris: P.U.F., 1990, p.539. O que permitia tal fusão entre artes era a noção de que era possível atingir, em cada uma, uma forma essencial que, depurada, seria permutável com as outras. A Ideia, ou a essência de cada arte, quando compreendida como elemento original de uma arte poderia ser adaptada por qualquer outra. Assim a ideia de “*orquestração*” era adaptada à pintura, tal como o “*arabesco*” o era à música, sem que tal transposição resultasse contraditória. Cada arte, ao atingir a sua Ideia, atinge a forma de todas as artes. Podemos ler no “*manifesto*” de Jean Moréas sobre o Simbolismo (*Le Figaro*, 18 de Setembro, de 1886) que “*a poesia (simbólica) procura: vestir a Ideia de uma forma sensível que, no entanto, não terá o seu fim em si mesma mas, servindo para exprimir a Ideia, tornar-se-á assunto (sujette)*”. A Ideia, por seu lado, não deve ser privada das sumptuosas samarras das analogias exteriores... Assim (...) todos os fenómenos concretos (...) são aparências sensíveis destinadas a representar as suas afinidades esotéricas com as Ideias primordiais” Jean Moréas cit. por Ambrière, Madeleine (ed. by) - *Précis de Littérature...* (op. cit.), p.539. Também a pintura haveria de ir, com Gauguin ao encontro da “*síntese*” da Ideia de pintura: a sua redução a linhas e cores planas.

<sup>283</sup> Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna...* (op. cit.). 1984, p.31.

<sup>284</sup> Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna...* (op. cit.), p.31. A própria linguagem usada para descrever as obras de arte, especialmente a pintura, modifica-se e elegem-se agora novos valores para a pintura. Assim, Gauguin poderá dizer por volta de 1888: “*tenho como que uma ideia vaga que a pintura é mais*



Émile Bernard e Gauguin chegam, portanto, a reduzir a pintura a dois elementos essenciais, a cor e a linha:

“duas condições fundamentais que, na sua opinião (de Bérnard), os impressionistas por princípio desprezaram, *possibilitam a fixação direta (isto é, não difusa) e pictórica destas forças irracionais*: por um lado, as cores imutáveis que só em grandes superfícies dão o seu efeito pleno e, por outro lado, as linhas cujo traçado – tal como a grafologia reconheceu pouco tempo antes – podem exprimir qualidades espirituais. No entanto, tal utilização de cores e linhas não pode reproduzir a realidade natural do motivo mas independentemente do modelo e seguindo as leis próprias das cores e das linhas, tem de evocar o motivo e, portanto, *não o reproduzir, mas antes produzi-lo*. Isto tem necessariamente como consequência a «deformação» do objeto de acordo com *leis pictóricas internas*. Como o objeto na tela não tem o mesmo significado que na Natureza, a sua adaptação ao significado alterado, ou seja, a sua alteração em relação à natureza, é justificada de um modo puramente objetivo”<sup>285</sup>.

Por isso René Huyghe afirma:

“Gauguin, que é o verdadeiro iniciador dessa transformação, vai permitir às escolas modernas que se colocarão no seu rasto mais ou menos reconhecido (dos Nabis aos Fauves e aos Expressionistas) de se ligarem mais diretamente à duração interior. Ele ajuda-as, com efeito, a romper as ligações da pintura com os corpos situados no espaço real e dá ao conteúdo a sua liberdade em relação aos *temas formulados e aprendidos pela memória*: ele liga-o diretamente à duração interior, vivida e provada e que, não formulada nem fixada, logo não imobilizada, guarda a sua verdadeira natureza movente e imprecisa”<sup>286</sup>.

Esta “duração interior” da qual Gauguin foi o iniciador (porque de modo mais direto, menos difuso, mais pictórico e mais vivencial), desenvolve-se e permanece enquanto invariante variável da pintura moderna, de forma mais ou menos constante, mesmo que valendo-se das mais diversas influências: primitivismo, música, arquitetura, poesia, etc. A “duração interior” reflete-se na pintura moderna cuja transversalidade permitiu encontrar nos mais diversos artistas da transição do século expressões do “novo *pathos*”, das quais transcrevo apenas algumas:

Matisse: “Temos da pintura uma opinião elevada. Ela serve ao artista para ele exprimir as suas *visões internas*” (1909); “Tudo aquilo que vemos no dia-a-dia, é mais ou menos deturpado

---

uma resultante de sensações sintetizadas, mas também uma arte absolutamente ligada a procedimentos técnicos tais como massa, solidez, fluidez, qualidade especial de cada coisa, numa palavra, que ela não é pintura senão como matéria e transcrição, senão como sensação”; Mais tarde, numa outra carta, ele reafirmará: “No fundo, a pintura é como o homem, mortal mas vivendo sempre em luta com a matéria”, Paul Gauguin cit. por Rewald, John - *Le Post-Impressionisme*. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1988, pp.146-8. Vol.II.

<sup>285</sup> Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna...* (op. cit.), p.31.

<sup>286</sup> Huyghe, René - *Psychologie de l'Art...* (op. cit.), pp. 235-6.

pelos hábitos adquiridos. – O esforço que é preciso para nos libertarmos das imagens fabricadas (através da fotografia, dos filmes, dos reclamos), exige uma certa coragem e essa coragem é indispensável ao artista, que *deve ver tudo como se estivesse a ver pela primeira vez*” (1953); “Nós queremos algo de diferente, queremos atingir *equilíbrios interiores* através da simplificação das ideias e de formas figurativas” (1945). Vlaminck: “A minha ânsia vai até ao ponto de querer redescobrir-me nos *impulsos* adormecidos, nas profundezas do inconsciente, que a vida superficial, as convenções nos tiraram” (1929)<sup>287</sup>.

Este “novo *pathos*” reflete também, e mais frequentemente, uma ligação com a ideia de movimento, como em Paul Klee:

“Os elementos devem produzir formas, mas sem se sacrificarem, conservando-se a si próprios... Pelo enriquecimento da sinfonia formal crescem as possibilidades ideais de expressão até ao infinito... *O movimento é a base de todo o devir...*” (1920)<sup>288</sup>.

A “duração interior” é a experiência do movimento total da pintura, é a experiência extática da pintura. Estas declarações parecem descrever meras intuições mas no seu conjunto são a evidência de uma nova ideia da pintura como aquilo que está *aberto* ao movimento da pintura, ao espaço puro que consente a *figura*. O espaço da pintura está, neste momento, preparado para receber a *figura* e com isto quer-se dizer: *tudo o movimento da pintura na pintura*.

Esta ideia de movimento é uma ideia muito cara aos movimentos expressionistas alemães de início do século XX e encontra a sua expressão numa feliz declaração de Kirchner:

“É da observação do movimento que me vem o intenso sentimento de vida que é a origem da obra de arte. Um corpo em movimento mostra-nos muitos aspetos de pormenor, que se fundem em mim numa forma de conjunto – *a imagem interior...* - não está portanto certo julgar os meus quadros com a bitola da exatidão fiel à Natureza, pois eles não são cópias de certos seres ou coisas, mas *organismos autónomos*, compostos de linhas, superfícies e cores, que

---

<sup>287</sup> Matisse e Vlaminck cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), pp. 71, 71-2, 73, 81, 157 respetivamente. Poderíamos dizer que não só novas perceções da realidade tiveram lugar, mas é também toda uma nova atitude perante a realidade que ocorre durante a transição do século, sobretudo uma nova afirmação do artista e do seu lugar. As sensações descritas por Matisse, Vlaminck ou Klee são complementares da nova atitude por parte dos artistas e que Nobeit Lynton caracteriza ao pôr-se no lugar do artista expressionista: “A arte expressionista valorizava – poderíamos quase dizer, exigia – fortes depoimentos pessoais: «foi isto que eu vi, imaginei, experimentei; foi assim para mim; foi isto que eu senti sobre isso. Eu, o artista, ofereço-lhe esta experiência porque enquanto artista estou sensibilizado a um grau especial e dedico a minha vida a esta experiência sensível e em encontrar modos de a capturar para vós, o público. Eu sou um, único, embora faça parte da humanidade»”, Lynton, Norbert - *The Story of Modern Art*. London-New York: Phaidon, 2006 (1980), p. 38.

<sup>288</sup> Paul Klee, cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.157.

só contém formas da Natureza na medida em que elas são necessárias ao entendimento. Os meus quadros são alegorias e não cópias” (1931)<sup>289</sup>.

Para Kirchner, a *imagem interior* é uma *imagem com movimento* que, enquanto expressionista (designação que frequentemente recusou), tenta captar de forma convulsiva e total. Em Kirchner há, como veremos, uma *consciência da figura*.

Em Kirchner há, portanto, a consciência de filtrar as emoções que capta do modelo para compor a *imagem interior* que se expressa na tela. Repete-se, de certo modo, o processo dos simbolistas:

“Mesmo quando estes artistas (Bernard e Gauguin), incluindo Van Gogh, trabalham perante o modelo, mantém-se este processo fundamental de interposição da reflexão, de filtrar abstrações através das sensações pessoais”<sup>290</sup>.

O processo é *dinâmico, convulsivo, dramático*:

“Kirchner desenhava como outros homens escreviam. Os seus estilos artísticos em todos os *media* podiam cambiar de acordo com mudanças na sua escrita linear, e estas mudanças podiam ter muitas causas diferentes, devido a estímulos efémeros ou enraizados, a influências externas ou humores ou sentimentos pessoais. Concedida esta capacidade para variar em ataque linear, Kirchner aproximou-se da cor de modo semelhante: aparentemente espontâneo, as suas escolhas de cor e composição revelam tanto o pintor como as suas fontes”<sup>291</sup>.

Esse “organismo autónomo composto de linhas, superfícies e cores” serve a Kirchner para criar *figuras*.

O que une Kirchner ao Expressionismo Alemão tanto na sua vertente pictórica como literária é, justamente, uma nova capacidade (derivada de uma mais profunda incorporação e consciencialização do “novo *pathos*”) de representar para si e viver (de forma mais ou menos encenada) novas e inéditas *dramatizações* experimentadas como “autoexpressão”<sup>292</sup> no meio do movimento.

Na literatura expressionista, e mais veementemente na poesia, encontramos o mesmo furor e a mesma tensão dinâmica de quem dramatiza uma experiência em busca do máximo de sensação que o *media* poético comporta tão bem como o pictórico, onde as palavras e as *expressões* são colocadas ou depositadas a golpes duros e

---

<sup>289</sup> Kirchner cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.89.

<sup>290</sup> Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna...* (op. cit.), p.32.

<sup>291</sup> Gordon, Donald E. - *Ernst Ludwig Kirchner, A Retrospective Exhibition*. Boston: Museum of Fine Arts, 1969, p.15.

<sup>292</sup> “(...) Kirchner e os seus amigos de Dresden vieram a valorizar a autoexpressão no processo criativo de forma ativa e *por si mesma* – vendo a obra de arte como ponte entre si e o mundo (no sentido sintetista de Paul Gauguin)”, Gordon, Donald E. - *Ernst Ludwig Kirchner...* (op. cit.), p.15.

secos e ligadas entre si de forma tão abrupta como tensa. Assim, a propósito de um poema de August Stramm, “Fogo de Gelo”<sup>293</sup>, pôde Michael Hamburger dizer que

“não exprime senão um *dinamismo de um sentimento, um gesto interior*. As palavras formam uma estrutura que corresponde ao seu estado interior, e essa estrutura é dinâmica”<sup>294</sup>.

Serge Fauchereau explica que a estrutura dinâmica obedece a um princípio de dramatização:

“Para exprimir uma sensação, um sofrimento, o poema faz-se veemente: isso deve-se à multiplicidade dos verbos e a um ritmo acusado, voluntariamente pesado. A golpes de neologismos desenvolvem-se imagens grotescas, tipicamente expressionistas, tal como esse «coração fervente». A linearidade do poema é fortemente quebrada”<sup>295</sup>.

Com Kirchner, trata-se bem desse “coração fervente”, ele que afirmaria:

---

<sup>293</sup> “Os dedos dos pés morrem

O hálito de chumbo fundo

Nos dedos das mãos correm agulhas em brasa

As costas encaracolam

As orelhas zumbem o chá

O fogo

Brasa

E

Em alto céu

O teu coração coze

Enrugado

Retalhado

À vontade

Veneno

Fervendo o sono”. August Stramm cit. por Fauchereau, Serge - *Expressionisme, Dada...* (op. cit.), pp. 50-1 (tradução minha).

<sup>294</sup> Michael Hamburger cit. por Fauchereau, Serge - *Expressionisme, Dada...* (op. cit.), pp. 50-1.

<sup>295</sup> Fauchereau, Serge - *Expressionisme, Dada...* (op. cit.), pp. 50-1. O sentido de dramatização atinge tanto os poetas expressionistas de cariz mais individualista como os de cariz mais *engagé* e político. Assim podemos ler em Fauchereau que “nem todos os escritores expressionistas são levados aos laços de fraternidade à maneira de Whitman. Vemos mesmo um Georg Trakl declarar que Whitman parece-lhe “pernicioso”; pelo que se surpreende um amigo: “ «Como então? Será que o seu trabalho criador, por exemplo, não te satisfaz?» «Sim, admite Trakl, mas é essa satisfação que devemos pôr em questão»”, Georg Trakl cit. por Fauchereau, Serge, *Expressionisme, Dada...* (op. cit.), p.35. O sentido dramático, por vezes trágico de um Trakl não lhe permite a aceitação plena da poesia satisfatória (e politicamente correta) de um Whitman. Esta dramatização pode ser retraçável até, pelo menos, Baudelaire. Como diz Hugo Friederich, “quase todos os poemas de Baudelaire são escritos na primeira pessoa. Baudelaire é um homem do qual o único centro de interesse é ele próprio. Contudo, é custosamente que esse introvertido atira, enquanto escreve, um olhar sobre si mesmo. Os seus poemas não falam dele mesmo senão sabendo ele ser-se aquele que sofre de «modernidade». Ela pesa sobre ele como um «charme» mágico”, Friederich, Hugo - *Structure de la Poésie Moderne*. Paris: Le Livre de Poche (Librairie Générale Française) 2004 (1954), p.47. Vemos aqui o quanto as categorias críticas e negativas da poesia não a fazem perder o seu valor de expressividade específico do seu *medium*.

“a moderna luz das cidades, em ligação com o movimento das ruas, provoca em mim novas sugestões. Estende-se pelo mundo uma nova beleza que não reside no pormenor dos objetos. Foi através da aprendizagem deste problema tão rico que a Natureza exterior tomou a meus olhos uma feição diferente”<sup>296</sup>; “É uma poesia que culmina nas cenas de rua que ele pinta a partir de 1908”<sup>297</sup>.

Aí encontramos toda a expressão plena de movimentos, do *movimento total ou extático* que, de resto, sempre fez parte da sua obra, bem como a estilização planificada que herdou do simbolismo e do sintetismo. Jean-Michel Palmier resume bem esta tendência constante de Kirchner:

“Kirchner, que já havia descoberto em 1904 as esculturas oceânicas no museu de Dresden, interessa-se cada vez mais pela arte africana. É em 1912 que se situa talvez o apogeu da sua obra. O seu estilo possui uma originalidade certa, emprestada de elementos do futurismo e cubismo. Mas há nele uma *geometrização do desenho, uma paixão pelas linhas quebradas, os rostos angulosos, um dinamismo das cores e um alongar de todas as figuras que tornam as suas gravuras, desenhos e pinturas imediatamente reconhecíveis*”<sup>298</sup>.

A *figura* torna-se símbolo enigmático ou o enigma que desfaz o símbolo, a *figura no quadro* (cada figura) ou a *figura do quadro* (objeto único e dinâmico). A representação do movimento é de outra ordem porque a pintura personifica o movimento. Ou o movimento personalizado, isto é, dramatizado, repercute-se na pintura. Estes dois movimentos são indissociáveis. *O ato de pintar é a dramatização que se vive e a dramatização é a figura da pintura.*

Tal como na pintura de Kirchner, há na poesia expressionista unidades simbólicas que estruturam os poemas e que, dispostas de maneira bruta, provocam nestes um sentido quebrado ou dividido em sentidos plurais que emanam de cada uma dessas unidades ou da sua justaposição ou da sua relação forçada:

“O poema expressionista não é um seguimento de imagens e de sensações: em “Os Loucos” de Heym, uma ação é esboçada e resolvida em algumas linhas. *O expressionismo não negligencia nem a narração nem o agenciamento em «história» ou «drama», mesmo se não segue um desenvolvimento linear ou convencional*”<sup>299</sup>.

O drama ou ato de dramatização (a encenação dramática) é também composta a partir dessas *sensações extremadas e tensas* que compõem a unidade “não-linear” e expressiva do poema, unidas ao sentido da narrativa ou tema enquanto conteúdo inte-

<sup>296</sup> Kirchner cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), p.89.

<sup>297</sup> Palmier, Jean-Michel - *L'Expressionisme et les Arts*. 2 Vols. Paris: Payot, 1988, p.99. Vol 1-Portrait d'une Génération.

<sup>298</sup> Palmier, Jean-Michel - *L'Expressionisme...* (op. cit.), pp.97-8.

<sup>299</sup> Fauchereau, Serge - *Expressionisme, Dada...* (op. cit.), p.39.

rior do poema. O tema será como que o *umbral* das sensações tensas, da tentativa de viver, pelo poema, a sensação no seu grau máximo. Kirchner limita-se a substituir o poema pela pintura: é esta última que tem predominância no processo de vivência do máximo de sensações, ou seja, no processo de *dramatização*.

As *sínteses sensitivas* na pintura, essas unidades simbólicas que estruturam a obra, são descritas por Kirchner em 1920 como “*hieróglifos*”:

“hieróglifos no sentido de representarem formas naturais de maneira simplificada e em duas dimensões, sugerindo o seu significado a quem os observa. As sensações contínuas dão origem a novos hieróglifos que emergem daquilo que à primeira vista era uma amálgama confusa de linhas e que se tornam símbolos quase geométricos”<sup>300</sup>.

Os hieróglifos são as *figuras* da pintura. Mas também acontece que cada pintura é hieróglifo, *figura*.

Dube, em *O Expressionismo*, ilustra esta ideia de Kirchner com a água-forte *Três banhistas nos lagos de Moritzburg* e com o óleo *Linhas de elétricos em Dresden*, ambos de 1909 (Figs. 32 e 33). No entanto, inseridas na temática expressionista, estas unidades sensitivas ou hieróglifos expressam-se, com Kirchner, em paralelo com o mito do “novo Homem” tão caro à poesia expressionista<sup>301</sup>, para *encenar o seu próprio drama* e criar a sua própria despersonalização e alteridade. Kirchner descreve este *processo* da seguinte forma:

“O grande mistério que existe por detrás de todos os fenómenos e coisas do mundo que nos rodeia, torna-se por vezes fantasmagoricamente visível e palpável, quando falamos com um ser humano ou nos quedamos ante uma paisagem, ou quando as flores e os objetos de súbito nos falam. – Pense nisto: um ser humano está sentado à nossa frente e de súbito surge na conversação esse algo de inconcebível da sua própria experiência, que lhe empresta à fisionomia o mais original da sua personalidade e o eleva simultaneamente *acima do pessoal*. Quando consigo entrar em contacto com este... quase ia dizer êxtase... então posso pintar um quadro que, apesar de muito parecido com esse ser humano, *é uma transição* do grande segredo e representa, em última análise, *não a personalidade individual*, mas um fragmento da espiritualidade ou da sensibilidade que paira pelo mundo. *A possibilidade de sair do seu “eu”* ao ponto de estabelecer com os outros esta ligação... de, a partir desse estágio, criar com quaisquer meios, seja por palavras, cores ou sons, isso é Arte”<sup>302</sup>.

<sup>300</sup> Kirchner cit. por Dube, Wolf-Dieter - *O Expressionismo*. Cacém, Verbo, 1974, pp.42-44.

<sup>301</sup> Derivado, também, da filosofia de Nietzsche. João Barrento refere-se a este mito sem se referir diretamente a Nietzsche, mas apenas do ponto de vista linguístico e nos seguintes termos: “A tendência para o despojamento linguístico é a projeção, no campo formal, de um dos mitos centrais de todo o expressionismo: o do «novo Homem», Homem idealmente reduzido à sua essencialidade anímica, numa atitude antimaterialista e antipsicologista”, Barrento, João - *A Poesia do Expressionismo Alemão*. Lisboa: Presença, 1989, p.63.

<sup>302</sup> Kirchner cit. por Hess, Walter - *Documentos...* (op. cit.), pp.90-1.

A alteridade (e a despersonalização) é um processo de desdobramento num ser impessoal que não deriva da “personalidade individual”. Enquanto processo expressivo, é uma estrutura que encerra uma dramatização e que comporta elementos (essas unidades sensitivas, esses “hieróglifos”) tensos porque vitais e enérgicos, em si resultados dramáticos, agitados<sup>303</sup>, onde a poesia (lírica e pictórica) tudo impregna:

“o génio de Kirchner não se atém apenas à perfeição do seu estilo, ao refinamento decorativo que ele lhe deu, mas bem mais ao seu olhar. A cada instante, ele transforma o mundo em poesia”<sup>304</sup>.

Ou seja, pela pintura, pela poesia da pintura, ele vê o mundo a partir da *figura*.

Este transformar o mundo em poesia é o universal da *figura*. É o seu sinal e a sua conversão. Transversal a toda a pintura encontra-se em Kirchner, em Fra Angelico, em Ticiano... O sentido de dramatização é a identificação com a pintura. Primeiro com o personagem que aí reside, depois com a abstração do personagem, com aquilo que no maneirismo se chamava o seu *concetto*. Depois, com a totalidade do quadro e da pintura *que vem à superfície*. Depois o espaço em volta e finalmente eu que olho a pintura. Depois tudo retorna, tudo volta ao seu lugar inicial e tudo isto acontece muito impercetivelmente. A ideia do mundo da pintura é a ideia de um mundo quase igual ao nosso mas ligeiramente diferente. Se o nosso mundo possui regras, também a pintura as possui, se ele possui leis também a pintura possui as suas. O mesmo mundo. Ou quase... Dramatização é viver o *concetto*, é figurá-lo.

## 2. Narrativa

---

<sup>303</sup> Escolhi para ilustrar estes dramas, duas pinturas do próprio Kirchner que sempre me atraíram mesmo antes de eu saber do seu autor: a 1ª, *Fränzi em cadeira talhada*, de 1910 (Fig. 34), onde o fundo, fortemente planificado com superfícies de cor pura contrasta com a figura (Fränzi) que se encontra caracterizada, senão mesmo mascarada. A personagem revela no seu rosto o sentimento dramático (o verde ácido, as sombras dos olhos a azul) que só pôde ser adicionado ou representado a partir de um processo de alteração e de despersonalização, quer da personagem, quer do pintor no momento de pintar e que aí representa um certo estado de “transição” para o impessoal (e dramático) e não a “personalidade individual” real da personagem. Toda a arte é um artifício, um acrescento, uma encenação: Fränzi é representada a partir desse processo de encenação dramática que a mostra como “outrem” e não como cópia daquilo a que, sendo real, já não teremos acesso: a 2ª pintura é *Autorretrato com modelo* de 1910 (Fig. 35), onde a figura hieroglífica do pintor é retratada também de modo impessoal, já que nenhum homem (e também nenhum modelo) poderá alguma vez ser aquilo que Kirchner aí pintou: a visão que reflete a utopia do Expressionismo Alemão. A simplificação e planificação do quadro (o seu tratamento com zonas planas de cores puras e fortes) revela *do sintetismo e da redução* da obra de arte a um objeto físico autónomo (que, no caso da pintura é um objeto-com-cor), procedimentos muito próprios da arte moderna. O que aí vemos é também, marginalmente, um reflexo abreviado do mito do “novo Homem” e do artista que a si mesmo se sabe e se quer “novo”, ou seja, diferente (mesmo que essa diferença se consiga à custa de uma certa “deformação”), o verdadeiro homem da Expressão que representa a “imagem interior” de si mesmo.

<sup>304</sup> Palmier, Jean-Michel – *L’Expressionisme...* (op. cit.), p.101. Vol.I.

Alteridade poética, despersonalização, de-subjetivação, para viver a encenação possível, o grau máximo de sensações, as unidades sensitivas que são sensações concentradas: as sensações concentram-se na sensação única da *figura*. A dramatização em pintura é configuração, caminhar do visível para o invisível, dar a ver o invisível... Transfiguração, transformação, metamorfose: o drama de Actéon, a *figura* de Actéon.

A figura é a manifestação do sagrado. É a sua imagem. O que significa que ela não é o sagrado mas é ainda distinta dele. Porque o sagrado é o intocável, a imagem é o seu traço distintivo. A imagem ou a pintura abrem para o sagrado. Nisto a pintura torna-se quase mito. Por uma lei incontornável a que ainda não se deu nome, a pintura cedo começou por representar o mito e nisto tornou-se pintura mitológica. Ela distinguiu-se. Mas o mito é agora *presença* da *figura*. Não apenas o que passa, não apenas *presença*. É também o que fica, é *figura*. É tempo e lugar e deslocação dessa unidade. O mito da pintura é o lado maior da pintura, ou melhor, é todo o horizonte em redor da pintura, o que se efetiva não apenas na técnica mas na temática. O tema ou assunto transportam para a pintura o seu conteúdo. Mas a pintura ganhou com isso um lugar próprio e indiscutível: o do seu lugar característico, o *do seu próprio conteúdo*, desse conteúdo potencial e inesgotável que ela contém agora e que apresenta em si.

Há, com a pintura, o pressentimento de uma ideia, o pressentimento da ideia do espaço, o pressentimento do próprio espaço da ideia. Procurei seguir este pressentimento. Mas aqui foi-me dado ver que seguir a pintura é o mesmo que persegui-la. A pintura foge perante nós, tal como a poesia, escapa-se à sua definição exata. No entanto, procuramos defini-la, nem que seja essa mesma definição o objetivo de toda a procura, de todo o processo e que muitas das vezes radica num sistema da pintura. Estando o sistema incluído num processo mais alargado que o contém, pode esse sistema albergar-se num espírito de *procura sistematizada e processual*. Este espírito da pintura é o traçar de um caminho em direção a um objetivo: o da definição da pintura. E como esta definição nunca pode ser total, cada sistema em pintura contribuirá para uma definição global da pintura, sabendo que a contribuição enriquecerá o espólio das aparências da pintura e das perspetivas sobre pintura, mas mantendo-a indefinida.

Procurei seguir um caminho, ensaiar um sistema de procura sistematizada numa série de pinturas. Como tal, tentei definir esta série a partir de dois elementos: um, a pintura nas suas possibilidades ilimitadas, a *pintura como figura*, ou entidade *aberta* às suas possibilidades e ao seu movimento, o outro, o objetivo da pintura, o seu *elemento configurador*, que aqui se confunde com o horizonte da pintura. Há, assim, um caminhar no sentido da pintura, ou de uma pintura que *não é sobre pintura* mas que caminha *para a pintura*.

Daqui pode compreender-se um certo sentido ambulante e circulatório, da pintura para a pintura, mas esta circulação dá-se num âmbito mais vasto uma vez que o conteúdo exterior ou extrínseco (o tema, o objetivo) se une ao conteúdo interior ou intrín-



seco (a pintura, o ato de pintar), naquilo que eu chamaria de *movimento hipnótico excêntrico*, movimento que se coloca no *aberto* da pintura ou que permite a *deslocação total entre interior e exterior*. Não unidade na superfície da pintura, não apenas a unidade na forma, portanto, mas unidade total entre o que está dentro e o que está fora da pintura. Ou melhor, circulação excêntrica porque circulação entre a *periferia* e o interior da pintura. O interior abre-se e convida o exterior para o *aberto* da circulação: incondicional que é a liberdade do movimento recebe o condicionado do tema. Assim, tema e conteúdo unem-se, ver o conteúdo será viver o tema, ver o tema será viver o conteúdo. *Eu sou Actéon e a pintura é Diana, a quem persigo*. Esta é a dramatização que escolhi como símbolo do movimento da pintura para a pintura. Por isso escolhi pintar um ciclo de pinturas que reunissem o tema, ciclo a que chamei “O Banho de Diana”.

É por isso que falo aqui de mito da pintura. Porque é o viver do mito que aqui se apresenta, foi o viver do mito que procurei e realizei com a pintura. A dimensão da pintura, da sua efetividade e eficácia é a dimensão que nós quisermos dar-lhe. É a sua poesia própria que lhe dá o seu grau de autenticidade, o seu grau de sobreposição sobre a vida e sobre o que se vive a partir dela.

O que eu tentei nesta série foi *expor em pintura uma imagem interior*, e que essa exposição fosse ao mesmo tempo exposição de um *processo dinâmico*. No entanto o tema, que foi sempre abordado como horizonte da pintura, ou seja, como algo que está no exterior da pintura e que se reporta ao seu conteúdo interior, o tema que abordei é, ele mesmo *convulsivo e dramático*. É um tema que só por si, traz para a pintura toda uma dramatização e, desta forma, todo um movimento. O que pretendi foi, também, ensaiar das possibilidades do *movimento total e configurador* da pintura.

Neste processo tive como ambição desenvolver uma dramatização experimentada como autoexpressão no meio do deste movimento. E que este movimento se desse pela pintura, pelo que a pintura pode trazer de novo ao tema. Assim, como diria Poussin, não se trata de um tema novo, mas na sua “boa e nova expressão” que lhe conferirá a sua novidade<sup>305</sup>. Atualização de um tema tradicional da pintura, “Diana e Actéon”, por uma pintura atual, atualização da pintura por uma recolocação do tema tradicional. Recolocação, portanto, do mesmo tema sob o aspeto atual do “dinamismo de um sentimento”, da expressão de um “gesto” ou de uma “imagem interior”. Neste sentido, por ser uma imagem interior e imagem pessoal de um mito ou a sua observação personalizada, a pintura vale-se de conteúdos que não são tanto de ordem representativa, mas mais da ordem da *apresentação*, feita de uma presença não-presente, de uma não-presença que provoca a própria presença, que a sugere, que a faz pressentir: movimento, portanto, *movimento de (re) configuração* do mito, do tema e do conteúdo. Pintura que quer tornar invisível o que se vê no visível, pintura que visa uma con-

---

<sup>305</sup> Trata-se do apontamento “Da novidade em pintura”. Ver Poussin - *Lettres et Propos sur l'Art*, Paris: Hermann 1994, p.184.

versão visual e vivida, e que quer ser personificação do mito no pintor e no observador é personificação no pintor que em pleno processo observa o que faz. Pintura que, talvez como qualquer pintura, visa despertar a emoção. Pintura que quer pôr em relação. Pintura que quer (re) configurar um assunto exterior como conteúdo interior da pintura.

Para tal, parti do princípio da ideia de fundo, que não é apenas fundo da pintura mas também o fundo (original) do mito que se lhe junta, que a absorve e no qual a pintura vem a viver. O que existe, portanto, é essa “circulação livre do fundo à superfície”, do fundo da pintura à superfície do mito e do fundo do mito ao fundo da pintura. Ou seja, é uma pintura *figurativa* no sentido exposto nesta tese, uma pintura que repousa sobre um valor de deslocação, do visível (pintura) ao invisível (sentido implícito). O que tentei foi *pintar a própria figura* de Actéon incarnada no próprio fundo da pintura que já não é só um fundo representado mas o horizonte que está na pintura com o horizonte do que a envolve: o espaço e o tempo, ou seja, o mito e o conteúdo literário, temático, poético.

Esse fundo foi concebido pictoricamente como uma certa atmosfera ou ambiente onde a figura pudesse vir a encarnar, fundo pintado que me envolvesse e a quem olha a pintura. Um fundo me que puxa para dentro da pintura, obrigando-me a um reposicionamento, a uma recolocação na dimensão espaço-temporal em que se vive o mito, na deslocação do mito. Inserido nesse *lugar* no qual a *figura do quadro* nos colocou, o que procurei foi o *pressentimento da significação* do mito. Foi *tornar-me a mim mesmo figura* do mito, alguém que persegue a deusa, portanto, alguém que persegue a pintura e que a pressente, que a vê despontar logo ali, ao virar de uma árvore nesse famoso bosque atribuído a Diana. Para o que foi necessário colocar-me na periferia da pintura para poder entrar na sua circularidade maior, ser agarrado pelo movimento total da pintura. Entrar na sua circularidade significa figurar o mito, fazer parte dele, (re) vivê-lo. O quadro tornou-se o fundo do mito e o fundo do mito é o bosque onde Actéon é transformado, pela ação castigadora da deusa, porque Actéon embrenhou-se demasiado aí onde estava o interdito. O viver o interdito da visão da deusa, como o viver o interdito da visão da pintura é a transformação inevitável do *prefigurado* no *configurado*. Como se deu isto em pintura? Qual foi a minha abordagem? Primeiro procurei aquele objetivo para a pintura que a inserisse num sistema, numa estrutura de pesquisa que ajudasse à *configuração* da pintura: procurei o horizonte do tema “Diana e Actéon”.

Historicamente, diz-nos Pierre Klossowski,

“os documentos arqueológicos e literários relativos ao mito de Actéon, o caçador que surpreendeu Artemisa (Diana) nua, prestes a banhar-se, são de data recente, e Calímaco (séc. IV a.C.) seria (...) o primeiro poeta a atribuir o castigo de Actéon infligido por Artemisa ao facto de

ter visto a sua nudez. (...) Com efeito, é sobretudo a partir do século IV que as versões deste mito revelam uma nuance e uma intenção cada vez mais eróticas: é a castidade, mas também a sedução dos atrativos da deusa – que Homero e Eurípides, e depois Virgílio e Ovídio, não se esqueceram de exaltar –, que fornecem o alimento da aventura. Depois os baixos-relevos e a pintura, como sabemos, deram desta cena visões prestigiosas. Não obstante, o motivo de *Diana nua surpreendida por Actéon*, umas vezes é explicado pela fatalidade, outras pela deliberada intenção de violação”<sup>306</sup>.

Baseado nesta exposição, procurei sobrepor mito e pintura, de modo que a minha colocação em relação à pintura foi a de uma fatalidade (a de uma gerência do destino e do pressentimento do destino, sobre o processo da pintura) bem como a de um desejo de ver, descobrir ou experimentar o interdito da pintura, ou seja, a “boa e nova disposição” do velho tema. Neste último sentido, dar a ver o que é novo em pintura é dar a ver o que nela está ou esteve interdito. Teria sido esta curiosidade pelo que é novo que levou Actéon a cometer essa fatalidade, a de ceder ao atrativo da sua própria experiência pessoal? De ser o primeiro mortal a ver o divino? Esta última é, com certeza, uma conjectura do âmbito da poesia, ou da poesia do mito de Actéon...

“Haverá visão mais louca do que a que se oferece, por entre as folhagens afastadas, aos olhos de Actéon? Sonhará ele de modo tão intenso em pleno meio-dia, ao som da trompa? Terá sido o acaso ou o tateante desejo que conduziu os seus passos na via da salvação, para o seio da maldição? Terá ele acreditado verdadeiramente que a virgem, na sua inalcançável divindade era alcançável? Teria sido ele quem dava a esta teofania as suas formas? Seria ele o exegeta?”<sup>307</sup>.

A curiosidade inesgotável de Actéon só pode ser comparada à confiança inefável do pintor na sua pintura. Por “entre as folhagens afastadas” como por entre as formas que ele pinta *sobre a tela*, o aspeto providencial da pintura demonstra-se, naquilo que ela não é, presença que se afigura, em toda a evidência, como matéria entre matérias. No entanto, a *pintura da figura* é uma pintura não material. É pintura do imaterial, do invisível, do imemorial da matéria. Mas ela está aí, os olhos tocam-na. É, então, o umbral entre o visível e o invisível.

A extrema crença na pintura relaciona-se com a extrema incredulidade em que ela se envolve. Actéon cedeu à incredulidade no carácter mortífero da deusa, cedeu a essa parte invisível, a procurar o invisível a partir do visível. Isto custou-lhe a transformação, a transfiguração, mas é missão do pintor (como do poeta para Rilke) “tornar invisível a partir do visível” expondo assim o conteúdo da pintura.

E isto na totalidade da pintura, isto é, na crença das suas possibilidades inesgotáveis.

<sup>306</sup> Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana*. Lisboa: Cotovia, 1989 (1980), pp.78-9.

<sup>307</sup> Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana...* (op. cit.), p.14.

“Porque também em Diana a divindade deve ser considerada na sua *altura e profundidade, na sua largura e comprimento*; é sempre necessário satisfazer as suas quatro dimensões: o espaço não é outra coisa senão o espírito nos seus quatro movimentos”<sup>308</sup>.

Ou seja, na sua deslocação absoluta, no seu movimento total, na livre circulação entre interior e exterior, na excentricidade deste movimento. Na visão *à distância*.

Que é a pintura comparada com Diana? Quem é Diana e o que é na pintura? Ou é a pintura *a personificação* de Diana? Diz Klossowski:

“A caça de Diana, são as nossas próprias energias cegas, aprisionadas pela deusa e consumidas pelas *energias laboriosas*: umas e outras subtraídas pela caça e pelo trabalho, sob o pretexto de uma necessidade, de uma utilidade – «em benefício» da serena inutilidade. É verdade que essa serena inutilidade poderia muito bem passar sem isso. Ela é o princípio dessas energias – mas estas últimas não se suportam enquanto tais. O sentimento da sua inutilidade lançá-las-ia no sofrimento. Apenas a divindade é feliz na sua inutilidade”<sup>309</sup>.

A fatalidade da pintura é acreditar nessa felicidade de si que só o divino detém. O que procurei nesta série de pinturas foi *ir ao encontro dessa felicidade total* da pintura que sei desde o início a pintura não ter. O que procurei, portanto, foi mostrar e expor o encontro dessa felicidade impossível que Actéon teve no momento em que *viu* a deusa, momento tão breve quanto único. Porque a prova de que ele *não a viu* é a sua imediata transformação: é o momento único e irrepetível da passagem do visível ao invisível. É a própria ação da *figura* que transforma e converte quem a pressente.

E é uma pintura que segue o rasto do pressentimento, ou foi o que eu estabeleci como horizonte do tema da pintura fora da pintura e horizonte do conteúdo dentro da pintura: o horizonte *daquele que se embrenha cada vez mais no bosque* sagrado da pintura porque segue o pressentimento que ele tem dela, segue o sentido do pressentimento e o pressentimento da significação, do mito (e) da pintura.

### 3. *Locus*

Todo o sistema deve ter a sua base de sustentação. Na procura de uma pintura que segue o inesgotável da pintura mas que se quer furtar ao caos que as inúmeras soluções aparentes podem sugerir, ela deve seguir um horizonte (objetivo) para o qual o todo da pintura conflua. Neste sentido a unidade está presente ao longo do sistema processual porque esse sistema partiu da unidade do assunto para se reunir nessa nova unidade de assunto que o horizonte liga em si. A aparência de fluxo e de variação da minha pintura que é a exposição das inúmeras possibilidades de *uma única figura*

<sup>308</sup> Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana...* (op. cit.), p.20.

<sup>309</sup> Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana...* (op. cit.), p.25.

da pintura, nada tem que ver com uma procura desordenada e assistemática. Esta aparência esconde uma ordenação mais profunda e desejada, um sentido do todo e do conjunto, do que se pintou à luz desse horizonte objetivo no qual a pintura se colocou.

E ela resultou de um estudo, de uma investigação como aqui procuro mostrar.

No prefácio de 1980 a *Renaissance Thought and the Arts*, Paul Oskar Kristeller diz:

“ainda acredito que qualquer estudo responsável de história intelectual deve basear-se numa leitura cuidada das fontes primárias na sua língua original (...)”<sup>310</sup>.

Adaptemos um pouco o pensamento de Kristeller ao nosso caso: o investigador deve basear-se nas fontes originais mas quando estas não estiverem ao seu alcance, deve seguir uma ordem de ideias que se orienta no sentido do mais original (no sentido de *origem*) possível. No meu caso, ao investigar sobre pintura e literatura, procurei ir ao encontro dessas “fontes primárias” que são aqui os textos literários e as imagens (ou as pinturas) sobre o tema de “Diana nua surpreendida no banho por Actéon”.

Comecemos pelo texto de Ovídio. Escolhi Ovídio porque na maior parte dos casos ele foi a fonte de inspiração para todas as representações pintadas do episódio a partir de 1500 e mesmo antes. Ovídio relata o episódio nas *Metamorfoses* (Livro III, vv.138-252):

“Ali havia um vale, coberto de pinheiros e esguios ciprestes; / Sagrado a Diana, a de veste arregaçada, chamava-se Gargáfia (vv.155-6) ”<sup>311</sup>.

Ovídio apresenta desta forma o vale arborizado onde Actéon se embrenha, para descobrir a gruta onde a deusa se encontra. E descreve assim o início da fatalidade de Actéon:

“Enquanto a neta do Titã aí se banha nas águas habituais, / eis que o neto de Cadmo, adianta a jornada de trabalho, / deambulando ao acaso pela floresta que não conhecia, / chega a este arvoredo sagrado: assim o levava o destino (vv.173-6) ”<sup>312</sup>.

Que nos diz Ovídio neste passo? Que Actéon havia abandonado a caçada e que o destino o levava àquele vale sagrado... No entanto, a proximidade de tal arvoredo sagrado deve ter despertado nele pelo menos uma curiosidade divina, ou algo mais

---

<sup>310</sup> Kristeller, Paul Oskar - *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1990, p.xii.

<sup>311</sup> Ovídio, *Metamorfoses*... (op. cit.), p.88.

<sup>312</sup> Ovídio, *Metamorfoses*... (op. cit.), p.89. Tanto quanto pude apurar, versões mais antigas e em inglês, não diferem muito da nossa tradução. A tradução em português chega mesmo a ser a mais aproximada. No passo em latim lemos *Per nemus ignotum non certis passibus errans / Pervenit in lucum: sic illum fata ferebant* in *Ovid's Metamorphoses with Latin text*, trad. Thomas Orger, Londres: John Miller, 1814, p.101.

que uma curiosidade, o pressentimento de uma promessa de felicidade que o sagrado ofereceria durante um abandono do trabalho. Mas, como diz Klossowski, “apenas a divindade é feliz na sua inutilidade”. Actéon haveria de ser transformado e perecer no meio dessa felicidade ou no momento seguinte após tê-la. Este passo do poema de Ovídio não é senão o momento de transição entre o acaso e o destino, em que se passa do acaso ao destino, momento de *transição* e de *pressentimento*, momento de *transporte* e de *deslocamento* do acaso para o destino: figura do destino da imagem do poema ou imagem que no poema cumpre com a *destinação* da *figura*. Momento em que Actéon reconhece o bosque e entra no bosque que está *aberto* para o receber. Foi este o passo exato do episódio que procurei seguir com a pintura.

Para além deste *locus classicus*, concentrei-me numa série de imagens que representam o episódio. São várias imagens de pinturas clássicas de que dispus e que analisei comparativamente entre si, permitindo-me perceber melhor o universo do mito. Aliás, o que dessas imagens depreendi foi crucial para a concretização em pintura da ideia da figura de Actéon embrenhando-se nos bosques bem como daquilo que acontece no exato momento em que ele e a deusa trocam olhares (momento anterior – senão mesmo coincidente – com a sua transformação).

Começamos pela pintura de Benjamin West (Fig. 36). A alta e frondosa árvore encontra-se no local onde a deusa se prepara para tomar banho ocupando toda a parte esquerda do quadro. Naturalmente, Benjamin West, com esta árvore maravilhosa pretendeu representar todo o sagrado natural. E estes serão os dois conteúdos constantemente incluídos nas pinturas: o sagrado e a natureza e o momento de passagem do profano (do caçador Actéon) para o sagrado (o reconhecimento da deusa). A silhueta de Actéon encontra-se aqui já envolvida pela vegetação e pela sombra natural – outra árvore nasce de Actéon que assim repete o simbolismo da árvore sagrada de Diana, porque ele também vai participar do divino, mas no papel de vítima. Mas a árvore que cresce a partir de Actéon (a partir da sua silhueta ou atrás dela, mas no sentido de uma planificação da pintura isso importa pouco), é uma árvore sem folhagem, prenunciando essa armação animal que despontará da sua cabeça aquando da transformação. O braço verticalmente erguido da ninfa é prolongado pela árvore, símbolo do prolongamento do sagrado na natureza. O grupo de Diana é o único grupo iluminado, e todo o quadro abre para uma espécie de clareira, para um interior da pintura, para o interior de Gargáfia. É nesta deslocação para um interior que não é, no fundo, senão um exterior (paisagem), que reside toda a eficácia do mito e da pintura do mito.

As imagens que se seguem (Figs. 37 a 40) que são atribuídas a Annibale Carracci e sua oficina e a Francesco Albani, ilustram duas tendências que eu pude depreender da análise das imagens, tendências essas que se refletem em dois grandes modos de tratar o assunto: Actéon é representado em ligação com a vegetação natural e sagrada

que o rodeia (ou em contacto com ela) ou é representado destacado de toda a natureza e limpidamente recortado contra um fundo mais ou menos homogêneo e mais claro (normalmente o céu). Podemos seguir estas duas tendências e reparar que muitas das vezes o mesmo pintor representa em pinturas diferentes as duas tendências. Assim para o quadro atribuído a Carraci e para o que é atribuído à sua escola.

Na primeira pintura vemos Actéon inserido na única zona de luz à parte os corpos iluminados de Diana e da ninfa. Actéon encontra-se aqui em transformação, com a armação despontando da sua cabeça. A zona mais clara na qual ele se insere demonstra a tendência de se representar Actéon ainda humano destacado da natureza que o rodeia. Mas nesta pintura em que Actéon se encontra em transformação e em que foge da visão da deusa, encontramos a imagem de um Actéon que já sofreu o contacto com o sagrado. O seu contacto com os motivos vegetais dá-se na medida em que estes são representados atrás do caçador, imersos na mesma zona de luz. É o sinal de uma transição que se efetua, de uma deslocação entre momentos (em muitas imagens que pude observar, o elemento vegetalista, normalmente as ramificações de árvores são prolongamentos ou repetições da armação de Actéon).

Na segunda pintura, atribuída à oficina de Carraci, vemos a segunda modalidade de representação de Actéon: inserido sobre um fundo de vegetação, o seu recorte é menos nítido, como se o pintor quisesse dizer que aqui, Actéon está completamente embrenhado na vegetação porque mais transformado, que aqui ele se mistura mais completamente com a vegetação, logo, com o bosque sagrado de Gargáfia.

Nas duas figuras seguintes, com as pinturas de Albani, as mesmas modalidades são experimentadas. Na primeira pintura vemos um Actéon que foge e cuja silhueta se encontra quase na sua totalidade recortada contra um céu mais claro que ele, o que reforça a ideia da totalidade da silhueta. Aqui Actéon apenas se liga ao horizonte rochoso (e não à vegetação) um pouco abaixo da linha de cintura e ao mesmo nível da bainha da túnica, de modo que são apenas as pernas que correm, essas pernas que *ainda são humanas* que se misturam com a rocha (profana). Todo o resto da silhueta encontra-se imerso numa luz divina e há ainda o pormenor da árvore que remata o quadro à direita. Brevemente deixaremos de ver Actéon, porque no seu movimento de fuga, a árvore acabará por cobri-lo, escondê-lo-á e ele transformar-se-á completamente no sagrado elemento arbóreo.

Na segunda pintura descobrimos a segunda modalidade ou abordagem: Actéon toca a vegetação, ou melhor, ele já está *parcialmente coberto pela vegetação*, ele já está *parcialmente metamorfoseado*. Repare-se ainda no elemento mágico que é essa ninfa que no lado esquerdo do quadro aparece iluminada e cobrindo-se de vegetação. É o sinal da metamorfose de Actéon ou o *lugar mágico* na direção do qual ele corre. Este conjunto de Actéon, vegetação e ninfa corresponde, mais exatamente à passagem do profano ao sagrado e ao mágico de que a vegetação é o símbolo factual.

Outro exemplo concreto é-nos dado pelos desenhos de Johannes Wierix (Figs. 41 e 42). No desenho de Hamburgo, Actéon situa-se na margem oposta à de Diana, separado por um rio e a sua cabeça encontra-se claramente desenhada. Aqui, toda a figura e o seu contorno estão claramente recortados e a alguma distância de qualquer elemento que o misture (de um ou de outro modo) com o fundo ou com a paisagem. No segundo desenho, da coleção Fenwick, observamos uma uniformidade de sombra repartida pela paisagem. O desenho é *todo ele* escuro e nenhum ribeiro separa agora as personagens que estão envolvidas *na mesma ação*: o símbolo da unidade da ação são essas duas cabeças dos dois cães que olham numa e noutra direção de forma geminada e simétrica. No primeiro desenho ambos olham na direção de Diana, um deles sentado junto a Actéon, o outro de pé, distintos (e não simétricos), como que assinalando duas ações distintas: Diana no Banho (o cão sentado) e Actéon que a surpreende (o cão de pé). Ao olharem à distância para Diana, eles mantêm a ação de Diana (que fixa o olhar em Actéon) à distância, distinta e sagrada, portanto. No segundo desenho, *a ação é toda uma*, o braço de Actéon aponta na direção de Diana desenhando uma linha horizontal que atravessa e une todo o desenho. Aqui as ninfas encontram-se mais próximas, também, de Actéon: a ação única reparte-se pelo papel. Outros dois cães encontram-se junto das ninfas e da Deusa, cuja ligação com os cães de Actéon reforça a ideia de uma visão única e uniformemente espalhada.

Se no primeiro desenho a árvore está *ao lado* de Actéon (em perspetiva ela está pouco mais atrás de modo que Actéon está de costas para ela), no segundo ela encontra-se exatamente atrás de Actéon (no sentido do plano do desenho. No sentido da cena, Actéon está agora de frente para a árvore), de forma que a figura se mistura, de modo evidente, com a vegetação que o rodeia. No segundo desenho o sagrado natural está indistintamente misturado com o profano humano, enquanto no primeiro (de Hamburgo) se representa ainda a sua separação.

Será interessante atentarmos também nas duas pinturas de Josef Heinz (Figs. 43 e 44). O que aí encontramos são de novo essas duas modalidades. Na primeira, é claramente visível o recorte do corpo de Actéon contra um fundo de alguma claridade. A sua mão toca ainda a rocha (profana) e a vegetação (sagrada) em seu redor é parcamente representada. É o momento anterior à sua revelação à deusa que se encontra no primeiro plano. Temos sobre Actéon uma perspetiva aproximada à de Diana que o vê tal como nós o vemos: ainda imerso numa certa sombra, ainda um qualquer humano.

Na segunda pintura Actéon já se encontra do lado de cá do sagrado, ele já viu a deusa e a deusa já o viu, porque o seu rosto se encontra agora bem iluminado. É Actéon que se apresenta completamente. Se na primeira pintura a mão de Actéon estava totalmente recortada contra um fundo de pedra, nesta apenas a ponta dos dedos a tocam. Nesta segunda pintura o fundo claro não existe mas a luz só desponta nessa clareira (em frente à gruta de Gargáfia) e para cá da linha de vegetação onde Actéon se encontra. A silhueta de Actéon está como que diluída no fundo. Essa vege-



tação (sinal do sagrado) está bem representada e é mais abundante que na primeira pintura.

Também a zona superior esquerda de ambas as pinturas (e respetivas diferenças) me parece importante. No primeiro quadro vemos o recorte de um tronco ramificado sem vegetação, *símbolo anunciador da transformação*. Na segunda pintura, o ramo é mais delgado e apresenta vegetação, ou seja, é um ramo vivo, sinal de uma transformação em plena ação ou *de uma transformação que está a acontecer*.

Termino a minha análise com uma pintura de Alexander Keirincx e um desenho de François Boucher (Figs. 45 e 46). Na primeira é dado principal destaque ao contraste entre dois tipos de vegetação. À esquerda é a árvore de Actéon, ainda humano, que se representa com pouca folhagem. O quadro termina mesmo em cima com um ramo e um galho seco, sinal da humanidade dessacralizada de Actéon. À direita temos a viva e divina árvore de Diana, em toda a sua florescência e plenitude, uma árvore que copia a riqueza do sagrado da deusa. Actéon é representado em baixo à esquerda caminhando no sentido da deusa. Nesta pintura ele *embrenha-se mais* no vale arborizado de Gargáfia.

No desenho de Boucher, Actéon é representado apenas pela cabeça: tudo o mais à sua volta é vegetação. Neste sentido Actéon despersonaliza-se para se personalizar (ou incarnar) na espessa vegetação que o cobre quase completamente. O tratamento ligeiro, a traço leve, dado à cabeça de Actéon segue o tratamento ligeiro das folhas em fundo. Mais junto à cabeça de Actéon encontra-se o esquiço de um tronco de árvore. Os seus ramos estendem-se pela região da armação que na cabeça irá despontar. Actéon está aqui *completamente misturado com a natureza*, o seu corpo está invisível e é impossível distingui-lo dessa natureza sagrada que o envolve. Também Diana aparece representada naturalisticamente e sem adereços ou símbolos que a identifiquem, a não ser a breve sombra (de ordem natural e sagrada) que cobre o seu rosto.

Com esta análise espero ter identificado o sentido de um movimento, o de Actéon que se embrenha no bosque sagrado de Gargáfia, do mesmo modo que eu me embrenhei na pintura. Pelo que passarei a descrever a pintura e o processo por que ela passou. Passamos, portanto, do *pretexto* para o *contexto* da encenação.

Procurei na minha pintura seguir o movimento da *figura* ou o que se depreende pelo seu movimento que não parte apenas da figura mas é movimento que resulta da *figura* realizada. Por isso a realização da *figura* foi parte integrante do processo de pintar. Seguir a figura, *seguir o horizonte da figura* foi seguir um certo sistema da pintura: o de seguir um objetivo, o de seguir um caminho ou um horizonte. Um sistema que se foi construindo gradualmente, com a imersão gradual na totalidade da pintura que é, no fundo, imersão na pintura.

Seguindo as pistas do que investiguei acerca da figura (ainda não a figura de Actéon que foi gradualmente construída, experimentada ou encenada, e personificada) o que

procurei foi primeiro que tudo, construir um fundo e uma personagem (Actéon). Fazer com que a «figura» (no sentido tradicional, isto, é a personagem delineada) se incluíse ou misturasse com um fundo ao qual ele passasse a pertencer de forma indistinta. No fundo o que procurei foi ensaiar a possibilidade de um fundo valer pelo personagem<sup>313</sup>. De o fundo e o personagem se incluírem mutuamente, de fazer com que o valor do fundo fosse o valor do personagem e o conteúdo passasse a ser um conteúdo interior à pintura. Isto de forma a preparar-me para experimentar uma articulação e identificação com o fundo, de modo a viver o ato de pintar na encenação do mito da pintura. Mito e ação do mito em pintura valeriam, segundo a minha ideia, como uma única unidade. O que procurei foi, portanto, esse *movimento total e configurador*.

Fazer, portanto, a *figura* encarnar no próprio fundo, um fundo que coloca o pintor-observador perante certo lugar e *em certo lugar*, isto é, perante a pintura e *na pintura*. Ao seguir o conteúdo exterior pela pintura tentei transportá-lo, de certo modo, para dentro da pintura, num ato de personificação do pintor-observador na personagem pela imersão no fundo, da visão e da experiência do fundo aglutinador de conteúdos (interior e exterior): personificação do pintor, que observa o que faz, naquilo que faz.

#### 4. Deslocação

Tentei encontrar essa diluição da “figura”, no sentido comum, de Actéon, isto é, da sua silhueta com o fundo para que ela perdesse justamente esse sentido comum, ou esse lado imediatamente reconhecível<sup>314</sup>. Deste primeiro ensaio resultou *Actéon 1*: nesta pintura o contorno da “figura” perde-se no todo da superfície. Ela apresenta já elementos significativos da metamorfose, como a árvore-armação a branco no canto superior direito ou a silhueta de Diana acima da cabeça de Actéon, silhueta que se apresenta como símbolo da última memória de Actéon antes da transformação: a memória da visão da deusa. No entanto estes elementos são ainda demasiado reconhecíveis, demasiado simbólicos. Eles são a correspondência com um mundo de representação que a pintura deixou atrás de si para entrar num mundo da encenação do mito, do drama, do gesto dramático da pintura, fortemente expressivo, fortemente gestual. Eles são elementos de ligação com o mundo da representação mas contrastam fortemente com a *figura translata* que se apresenta disseminada por todo o quadro.

Mas o que resultou nesta pintura foi um elemento de tensão dinâmica e dramática. O que na transformação de Actéon sobra da silhueta é apresentado a preto ao centro do quadro numa tentativa de *configuração* da personagem no centro de um fundo. Aí

---

<sup>313</sup> Há aqui a tentativa de seguir a ideia do espaço poético de Ticiano, como compreensão do espaço total da pintura. O fundo é o recetor da dramatização do pintor que assim se une à poesia da pintura. Mas é o fundo que vem até à superfície da pintura e se aproxima mais do pintor. A matéria é o auxiliar da construção da cena, mas evidenciada como matéria, como *empaste*, ela vitaliza o próprio fundo que excede assim a tela e a cena passa a habitar todo o espaço periférico da pintura onde o pintor ou o observador se colocam.

<sup>314</sup> Para a diferença entre as duas aceções de pintura v. “A «figura» albertiana” e “A *figura* em trânsito”, pp.86-91 desta tese.

vemos o que sobra de um perfil, o que sobra de um braço direito, o que sobra de um peito deformado (rasgado por algumas linhas luminosas) assolados pela transformação. Mas o interior de Actéon é também representado. Com efeito já não vemos aí a pele ou os músculos mas elementos pictóricos variegados com os quais se tenta representar a própria transformação. E essa figura humana que o perfil, o braço e o tronco deformado desenham, já não encontra a simetria da sua forma, ou seja, o contorno esquerdo já não encontra o contorno direito que completaria a figura: a figura espalha-se pelo fundo, transforma-se no próprio fundo. Ela é já meio humana, meio pintura pura.

O que aqui acontece é que a ação de *figurar* obedece ao que foi investigado, a saber, que *figurar* é “afastarmo-nos do aspeto, deslocá-lo, descrever o desvio para fora da semelhança e da designação...” (Didi-Huberman), não se tratando tanto de descrever o movimento através de uma representação pictórica do movimento (movimento explícito, do qual eu duvido que alguma pintura possa alguma vez representar com êxito) mas de provocar o movimento em quem olha a pintura, em quem olha na pintura aquilo que pinta, isto é, o seu *movimento implícito*.

O que procurei, portanto, foi seguir o rasto deste movimento, aprender a conhecê-lo, para que a partir do seu reconhecimento pudesse colocar-me dentro do movimento de personificação do mito. O que procurei seguir foi, portanto, o “pressentimento da significação” do mito e cuja significação se dá conhecer justamente apenas no seu pressentimento. Neste sentido, a pintura (ou noutro domínio, a poesia, quiçá a poesia da pintura) é domínio privilegiado neste traçar do pressentimento. Porque ela já não se guia pelas leis absolutas de uma tentativa de representação do estado físico do mito, que talvez nunca tenha existido, mas pela incorporação do movimento de configuração da ação do mito, entendendo que a pintura contém a possibilidade de recriação do mito. Porque a própria pintura é metamorfose, ela liga-se à metamorfose de Actéon.

Esta metamorfose aconteceu, na pintura e num primeiro estágio, em *Actéon 1*. Em *Actéon 2* a pintura vale-se do conhecimento da capacidade de transformação adquirido. O fundo continua o mesmo<sup>315</sup>, ou é a permanência do mesmo fundo sombrio e dramático que se repete. É a permanência do mesmo fundo que continua em *Actéon 2*. Aqui, o elemento central, esse cartão que foi colado ao centro de uma tábua, é o centro (também) da ação e *configura* um segundo plano do *lugar*. Essa “moldura” em madeira, de certo modo é um primeiro plano que abre para o segundo, para o verdadeiro fundo onde as personagens, Diana e Actéon, contracenam entre si. Em primeiro plano, fora do cartão, vemos o plano *do chão*, que não é o mesmo do cartão. É um plano de terra no qual o pintor-observador se vem a colocar primeiro, para avançar

---

<sup>315</sup> Estas pinturas inaugurais da série valem-se da sugestão da pintura de Ticiano: o empaste é utilizado servindo o gesto mais do que a cor. Aquilo que foi um processo gradual em Ticiano, que vai da cor ao gesto através da eliminação da cor radiante e da adoção de uma tonalidade sombria da *pittura di macchia*, foi por mim adotada desde o início e constituiu tom característico de toda a série. Mas com isto compreende-se, igualmente, a adoção da *figuração* e do espaço poético da pintura de Ticiano.

depois sobre o centro que é o plano da água onde Diana se vai banhar. E neste centro é todo o poder da metamorfose da pintura que vem a incarnar na pintura (e no pintor). Foi aí que perigosamente me dediquei a representar o perfil de Diana que, voltado para baixo sobrevoa o rosto trágico e sombrio de Actéon. Neste sobrevoar Actéon ela já não é só Actéon nem Actéon só Actéon. Actéon é Actéon transformado em Diana, porque é todo o poder divino que extravasa de Diana que se mistura com a dor de Actéon. O sombrio e o dramático repetem-se mas aqui Actéon é mais vítima do encontro que em *Actéon 1*, onde uma certa determinação e uma certa certeza ou temeridade emanam do seu rosto e atitude. Aqui é como se Actéon, depois de ter experimentado todo o poder sagrado da deusa se desse conta da irreversibilidade da condição da sua transformação. O elemento exterior ao cartão não é, portanto, um elemento decorativo, mas contribui para a colocação do pintor no lugar da pintura. O pintor dentro da pintura ou Actéon e Diana unidos.

Estes dois quadros combinados podem ser, de certa forma combinados como elementos da história do mito. Juntos, eles narram já o embrenhamento de Actéon na significação da história. Correspondem assim não ao início da história (eu não pretendi contar uma história sequencialmente do início ao fim), mas ao momento da transformação de Actéon, ao momento de plena transformação, ou a dois momentos dessa transformação: o da aceitação e o do sentimento de fatalidade, como se eu me tivesse colocado já no interdito da pintura.

Mas colocando-me eu já no interdito da pintura, eis que a pintura se apresentou como um perigo. Se se está no interdito da pintura, se o que comanda a pintura, ou melhor, se o que se segue à pintura (em *Actéon 1*) é a pintura (em *Actéon 2*), a pintura apresenta o seu grau máximo e irreversível: o conhecimento de que tudo pode ser pintura ou de que a pintura pode ser tudo. O seu interdito é a sua inevitabilidade.

Como sair do impasse? Recuar (o que, na inevitabilidade da pintura é impossível) ou avançar (o que, na vivência do interdito se torna o vertiginoso)? Para a saída do impasse afigurou-se-me como a única solução possível, o (re) viver daquele momento que seria o de Actéon vencido: o da *leitura vertical* da pintura. Seria como que passar para além do impossível (da pintura). Repare-se que, por esta altura, o fundo já está configurado, ele já é *figura*. O olho erra aí, desloca-se, desvia-se, transporta-se. A pintura corresponde àquela “conversão visual” de que falei. A pintura é pura diferença, pura “dissemelhança”, pura modificação e cumpre-se a lei “a modificação (dissemelhança) na pintura provoca a modificação (dissemelhança) na alma que provoca a modificação (dissemelhança) na pintura”<sup>316</sup>. A forte presença de um fundo que é a verdadeira *figura* desta série, apresenta ao olhar um sentido de desmedida e deslocação, da deambulação livre entre o visível e o invisível, entre o que a pintura é (o descritível) e o que a pintura sugere (o indescritível).

---

<sup>316</sup> V. p.94 desta tese.

O ir e vir entre mim e a pintura teve por consequência não a ação de sair da pintura, de a evitar mas a de me afirmar perante ou dentro da pintura, sendo o estar perante a pintura e o estar dentro da pintura equivalente ao *habitar o mesmo lugar*. O estar *verticalmente* perante a tela, como que sobrevivendo-lhe. Esta afirmação pessoal perante a pintura é a sua interpretação (leitura) vertical porque é marginal em relação à circularidade – marginal sem dela se extrair ou excluir.

Mas como é que se deu esta leitura vertical da pintura, única sobrevivência possível? Ela deu-se na construção de um sentido de permanência de si, do pintor-observador. Se a pintura é *transporte*, há que manter dentro do *movimento total* um sentido de permanência de si e de observância. No fundo, o que tentei foi reter o passo de Actéon, foi deixar cair sobre mim todo o peso da memória da pintura, foi retirar algo dessa ligação que estabeleci com o sagrado da pintura. No fundo, do ponto de vista de um processo sistematizado, foi *manter uma estrutura* que me mantivesse ainda no lugar da pintura. Talvez o medo de um abandono total ao mito. Diana é uma deusa perigosa.

Voltei-me para a poesia, para a poesia daquele que foi o único a tocar o sagrado na Terra e a sobreviver: Hölderlin. Porque a poesia (a literatura) poderia trazer a substância à estrutura, poderia acrescentar algo mais à diluição completa na pintura. A poesia poderia ajudar ao contorno mais largo dessa *figura* em que a pintura se tornou, ela poderia *reconfigurar* a pintura: a poesia como salvação da pintura. Comecei por ler os *Hinos* e encontrei o seguinte passo:

“Por isso agora bebem os filhos da Terra  
Fogo celestial sem qualquer perigo.  
Porém a nós compete-nos, ó poetas, permanecer  
De cabeça descoberta enquanto passam as trovoadas de Deus,  
Segurar nas próprias mãos o próprio raio vindo do Pai  
E entregar ao povo, oculta no canto,  
A dádiva divina.  
Pois se formos de coração puro  
(...)”

O raio puro, vindo do Pai, não o queimará  
E profundamente abalado, compartilhando a paixão  
Do mais forte, o coração permanece mesmo assim firme  
Durante as tempestades que do alto se abatem quando o deus se aproxima”<sup>317</sup>.

Por alguma razão sintetizei o verso para chegar à seguinte frase: “O fogo do céu”, abstração talvez, ou recriação desse “raio puro” que “vindo do Pai” não queimará o cora-

---

<sup>317</sup> Hölderlin, “Tal como em dia de festa...”. In Hölderlin, Friederich - *Hinos Tardios*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.31.

ção. Traduzido imediatamente em pintura deu origem a um primeiro estudo para o grupo *O Fogo do Céu*. Este estudo é representativo da vivência da *figura* e demonstra o meu debater-me com esse fundo, dando-lhe alguma luz e tentando sair da obscuridade de *Actéon 1* e *2*, da obscuridade em que me encontrava. Resultou o estudo em alguma gestualidade, numa ação que se quer presente (a da pintura) perante um fundo de indeterminação em que a pintura se encontrava: no irreversível e no interdito.

Neste estudo a indeterminação não foi resolvida mas ele contribuiu para a minha resolução de permanecer na pintura e perseverar na série: o vago do estudo, a sua falta de “figuração” ou de elementos representados mostram que a minha colocação perante a pintura é de uma outra ordem, embora ainda situando-me dentro do mito: eu encontro-me já completamente misturado com a pintura no seio da transformação. O imperativo é que é de outra ordem, o da resolução de permanecer *dentro da figura* da pintura, de “coração puro”, de modo a que o “raio puro” do sagrado não o queime.

O que se seguiu a este estudo foi *O Fogo do Céu 1*. Nesta pintura aparece, pela primeira vez a realização de um objeto: um vaso com uma planta. Esta representação, porém, não esteve na ideia original para a pintura. A ideia primeira foi a de estender o estudo em papel para a pintura, através da encenação de uma luta entre mim e fundo. Ou seja, a partir de um fundo de sombra (que é característico nesta série), reagir a ele acrescentando-lhe luminosidade, contorná-lo, deslocar-me dentro dele, mas numa *reconfiguração* do imperativo da pintura: o de salvaguardar uma certa ordem dentro da pintura através de um registo ordenado que se mantivesse fiel ao sistema da série, como o que se observava no estudo. O fundo permaneceu portanto: a matéria texturada que aí vemos é a memória dessa luta travada entre mim e fundo. *O Fogo do Céu 1* é uma pintura de persistência, de permanência continuada no ato da pintura, de insistência no gesto de pintar e de continuidade à abordagem que o estudo inaugura: foi uma pintura conseguida em várias sessões, operando com a matéria espessa e escura de que o fundo é formado. E sendo uma pintura que pretendeu reagir ao fundo, acabou por receber a claridade desejada a partir dessa reação. O seu centro é mais claro do que as margens: sinal da deposição de uma matéria mais clara que intervém sobre o fundo da ação mítica que aí se desenrola.

Mas o que a pintura aparentava não era mais do que um fundo mais claro sobre um fundo mais escuro. Fundo sobre fundo, o que mostrava, no todo do quadro, a indeterminação absoluta da matéria e a possibilidade infinita da matéria. Algo devia ali passar-se, como se o fundo claro sugerisse uma ação, porque na sua *figuração*, nessa matéria *finti*, ele abria para um *lugar*: um lugar que sugeria um pressentimento e uma significação, tal como Actéon o deve ter sentido ao abandonar a jornada diária de trabalho e ao embrenhar-se no bosque sagrado de Gargáfia. Mas que havia ali de passar-se? O que fazia pressentir o quadro?

Voltado para o mito, refletindo sobre este e sobre o momento em que Actéon ainda não vê a deusa mas a pressente, resolvi pintar sob forte influência do que o fundo

me sugerisse. Operação arriscada, uma vez que o fundo por si já dizia *tudo*, abria para o infinito da pintura e qualquer linha, qualquer mancha que sobre esse fundo pudesse ser pintada poderia conduzir à ideia de excesso incontrolável da pintura. Mas tal como Actéon o fez em Gargáfia, também eu havia de arriscar embrenhar-me ainda mais na pintura. Como? Pintando aí alguma coisa que se reconhecesse, algum objeto, algo que viesse de fora da pintura para trazer-lhe um novo conteúdo. Aqui seria a pintura a pintar-se, pintura *sobre* pintura. O que aí havia de representar-se seria uma apresentação do secular da pintura, mas também do seu sagrado e do mito. Poder-se-á quase dizer que o objeto central, o vaso, *se pintou a si mesmo*, que ele se configurou seguindo a ordem de uma predestinação: um vaso com uma planta, então, com um elemento vegetal (sagrado) representado a esmalte prateado, a cor tradicionalmente atribuída a Diana, deusa que preside sobre a lua. Não um bosque mas uma planta, sendo a planta tomada como símbolo desse bosque: toda a distância que vai de mim (do meu olho) ao vaso (e à sua observação) é simbólica e recreativa dessa distância que separa Actéon da deusa. Mas o objeto aqui não fecha à hipnose do movimento excêntrico da *figura*: ele é o *lugar aberto* da própria figura, nessa semi-transparência manchada com que foi representado ao centro do quadro. O vaso é centro do centro da pintura: ele convida ao movimento total e circular entre um conteúdo exterior (uma representação de um objeto) e um conteúdo interior (que o exterior aí depositou enquanto conteúdo). *O Fogo do Céu 1* é símbolo e ação do mito.

Todas estas pinturas foram feitas tendo em consideração a continuidade do tempo, ou seja, foram pinturas que foram feitas ao longo do tempo. Desta forma pode dizer-se que o mito acompanhou a pintura ao longo desse tempo, que o mito tornou-se o *continuum* da pintura. Foi apenas algum tempo depois (com meses de espaçamento) que pinte *O Fogo do Céu 2*. E dada a continuidade do mito sobre o processo da pintura, pode dizer-se que a pintura foi-se enraizando mais e mais no mito e eu embrenhando-me mais e mais na pintura.

Em *O Fogo do Céu 2* encontramos novamente esse fundo obscuro e dramático. Neste caso, retirando a experiência da pintura anterior, o que procurei foi um *hieróglifo*<sup>318</sup>, ou seja, uma síntese sensitiva de todo o processo por que a pintura havia passado até então. Assim, esta pintura tornou-se *símbolo figurado* da pintura, de toda a pintura do ciclo, de todo o processo de decorrência do ciclo da pintura. O que procurei não foi apenas uma pintura que representasse mas sobretudo *apresentasse*, que nos colocasse perante a unidade sensível do processo. Como tal a pintura havia de conter explicitamente o mito e como o quis fazer de forma eficaz, vali-me das imagens estudadas, particularmente da pintura de Benjamin West (Fig. 36)

Procurei o motivo vegetalista, seguindo o passo da pintura anterior, procurando captar numa mesma figura, todo o sagrado natural, ou seja, incluir na pintura os dois conteúdos filtrados da análise das imagens: o sagrado e o natural. O que esta pintura

---

<sup>318</sup> V. p.162 desta tese.

*captou* na sua superfície foi o movimento arborescente e ascendente da árvore sagrada de Diana ou o crescimento natural e não menos sagrado da planta representada na em *O Fogo do Céu 1*. A pintura contém um forte motivo vegetalista, ensombrecida pelos tons de terra que a cobrem: ela representa o movimento potencial de crescimento da planta na sua semente. Fiel ao motivo, o quadro foi portanto pintado seguindo o movimento ascendente do crescimento vegetal. Na sua ação mais característica, seguindo o traçado de linhas que desenhavam a planta, ele foi pintado então, *de baixo para cima*, procurando reconstruir aquele movimento. De baixo para cima porque procura ir ao encontro, em movimento ascendente, do movimento descendente do poema de Hölderlin, ao encontro do “raio” que desce sobre nós, e também porque corresponde neste conjunto à leitura vertical global (de cima para baixo e de baixo para cima) nesta fase da série. O crescimento da planta serve de exemplo à minha recolocação perante a pintura e dentro da pintura.

## 5. Pressentimento

Neste momento pus o problema do *pressentimento da figura*, não só em cada um dos quadros mas no sentido do conjunto dos quadros, no sentido da reunião visível do ciclo. O fundo obscuro era necessário ainda a uma caracterização do conjunto da *figura dramática* da pintura, a uma deslocação potencial do pintor-observador para dentro da figura obedecendo a uma “conversão visual”. A presença da pintura devia mostrar a sua não-presença, o visível mostrar o invisível. Mas o sentido de caracterização do conjunto, sentido cuja construção passou a fazer parte do processo, exigia um elemento original, iniciador e iniciático, algum elemento que tivesse passado também por uma metamorfose bem-sucedida, ou seja, sem perecimento como aquele de que padeceu Actéon. Procurei a minha conversão íntima em espaço, no espaço da pintura, que resultaria na conversão íntima e total do espaço em si mesmo. O elemento teria que pertencer ao espaço (fundo) mas ser reconhecível, transportar em si um reconhecimento possível da transformação inofensiva e dolorosa, para que a empatia com a pintura perseverasse, para que a afinidade com o elemento fosse exposição da capacidade de a pintura ir mais além, de o processo se poder estender para além do que havia sido até agora. A forma nasceu e o quadro tomou a figura de um centauro, um arauto da felicidade (im) possível da pintura.

O que *posteriormente* investiguei sobre o centauro confirmou o meu pressentimento da sua ligação ao mito: “segundo uma lenda, Actéon, filho do pastor Aristeu e de Autónoe, filha de Cadmo, foi iniciado na caça pelo centauro Quíron”<sup>319</sup>. Alguns meses depois de pintar o *Quíron* descobri o ainda poema homónimo de Hölderlin:

“ (...) O coração está de novo acordado, mas sem coração

---

<sup>319</sup> Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana* (op. cit.), p.78.



Sempre a si me puxa a noite poderosa (...) ”<sup>320</sup>.

Depois de *Quíron*, arauto da felicidade da “conversão” e da transformação, a pintura foi de novo possível. Mas a figura de Actéon teria de ser reformulada, reconfigurada, para retirar à pintura todo o peso da fatalidade, do irreversível, do irrepetível. Actéon haveria de vingar e permanecer enquanto figura possível da encenação, imprecívél como a pintura que havia sobrevivido a *Quíron*. Actéon haveria de repetir-se e com essa repetição a pintura haveria de (sobre) viver. Haveria que se encontrar para Actéon uma forma, simples e dinâmica, uma forma *figural*, que o incluísse com toda a eficácia de novo no centro da pintura. Deste modo surgiu o *1º estudo para Actéon 3*, esse papel no qual as duas linhas configuradoras do personagem Actéon foram riscadas *instintivamente* sobre a tinta ainda fresca, fazendo revelar o fundo: imagem de uma transparência possível de Actéon, de uma *figura* que nasce *do fundo para a superfície* e que acrescentava ao ciclo o imediato de uma presença tão física quanto mágica. Mais tarde surgiu o segundo estudo construído de memória a caneta sobre papel de caderno. O que me revelou a solidez dessa figura imemorial que meses antes eu havia experimentado. Actéon sobrevivia, portanto: a pintura seria ainda possível.

Pelo que me dediquei a realizar duas pinturas com esta figura. *Actéon 3.1* e *Actéon 3.2* nasceram da memória da figura, ou seja, são o resultado da personificação máxima da figura de Actéon. São o verdadeiro resultado de uma “conversão” visual e íntima, ou do que de visual se tornou no íntimo, a intimidade exposta na pintura e a intimidade que se vê na pintura. “Conversão visual” e “conversão íntima” são, portanto, dois aspetos do mesmo fenómeno. Em *Actéon 3.1* imergimos na concavidade do fundo dramático enquanto em *Actéon 3.2* observamos o prateado lunar da deusa à superfície da pintura. Estas duas pinturas apresentam a *figura* de Actéon imersa na pintura: apresentam na pintura o imemorial da *figura* de Actéon.

Durante a realização destas duas pinturas, ou no intervalo entre ambas, voltei ao poema de Ovídio para confirmar o pressentimento que se ocultava de novo por detrás do processo de memorização desta *figura* que não é senão transparência (riscada sobre o fundo de modo a revelar o mais fundo) e espaço aberto ao mito, à pintura do mito. E, de facto, pude aí encontrar:

“ [Mas quando vislumbrou na água o focinho e as hastes,  
‘Ai de mim!’, queria ele gritar: mas voz alguma saiu.  
Soltou foi um bramido: era a sua voz!; e as lágrimas caíram  
pelas faces que não eram as suas. *Só restou a antiga mente.*”<sup>321</sup>

<sup>320</sup> Hölderlin “Quíron”. In Hölderlin, *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Porto: Asa, 2004, p.108.

<sup>321</sup> Ovídio, *Metamorfoses* (Livro III, vv. 200-3) (op. cit.), pp.89-90.

E, de facto, essa *figura* de *Actéon* 3.1 e *Actéon* 3.2 é o essencial que restou “da antiga mente”, é o essencial da memória que ficou de Actéon. Esse “desenho” é a repetição da simetria das hastes da sua armação mas também o essencial do “desenho” do tronco da árvore mágica de Diana frequentemente representada nas imagens analisadas.

Mas para que Actéon perseverasse, haveria que humanizá-lo, fazê-lo retornar ainda à sua condição original, ao seu sentido de memória de que “só restou a antiga mente”. Para que a vivência do mito (da pintura) fosse total, haveria que seguir ainda o pressentimento ou a sua continuidade e torná-lo permanente na pintura. Ou seja, haveria que representar a visão de Actéon no momento do embrenhamento na pintura-bosque, de fora para dentro da pintura, portanto, permitindo que a pintura circulasse sobre si mesma, se tornasse mais autónoma, mais pintura. Neste processo de personificação, tentei recolocar a pintura de novo nesse *lugar próprio da figura* e condicionar o meu olhar enquanto *configurador* de uma pintura que se mostra no seu lugar: o de uma visão e de uma visualidade caracteristicamente pictóricas.

Deste modo, haveria a pintura de ser a sobrevivência de Actéon no íntimo de quem a pintou e a observa (e se observa a si mesmo a pintar). A pintura apresenta-se como *figura* nesse momento em que ela se coloca nesse lugar que obriga o nosso olhar a deslocar-se: a pintura haveria, primeiro, que representar um *horizonte* que fosse, de igual modo, horizonte do mito. O que tentei, portanto, foi representar esse horizonte do bosque de Gargáfia enquanto *lugar mágico* no qual Actéon se embrenha. Do que resultou a pintura *Gargáfia* cujos pormenores decorativos e vegetalistas do estampado reafirmam a *condição da transformação eminente* daquele que vê a pintura e *entra* nela. Gargáfia é a pintura exemplar do pressentimento de Actéon na eminência do sagrado, do meu pressentimento perante o sagrado da pintura e da minha imersão nela.

## 6. “Figurar o Infigurável”

Mas para que a circularidade da pintura se cumprisse uma última vez, para que o ciclo se fechasse, a pintura deveria então voltar (pela última vez?), sobre si mesma. A Actéon deveria ainda ser concedido (um último) olhar humano, para que a positividade da transformação dominasse, para que Actéon não perecesse pela (e na) pintura. Um olhar humano sobre o sagrado, mas ainda assim, antes do fim, um olhar humano: o reconhecimento do objeto da pintura na pintura, o reconhecimento *do motivo* a partir do olhar que já está centrado *na figura*, que se encontra, portanto, *dentro da figura*.

Pelo que Actéon (e o pintor) teria de valer-se, mais uma vez, da memória (do imemorial da pintura), daquela “antiga mente” que “restou”. A pintura, ao voltar-se sobre si mesma, sobre a sua memória explícita, haveria de recriar os seus motivos, reconfigurá-los novamente. Desse *exercício processual da memória* resultou o *Estudo para O Fogo do Céu* 3, que recria, à sua maneira, a seu modo, a *figura* de *O Fogo do Céu* 1 e *O*

*Fogo do Céu 2*: o elemento sagrado e natural, o motivo vegetal que encontramos nas árvores do bosque de Gargáfia, ou no vaso transparente que contém a planta, vaso em si sagrado ou potencialmente sagrado. A passagem da árvore à planta pareceu-me aqui, como em *O Fogo do Céu 1*, irrelevante. O que bastava era a pintura do motivo vegetal, a sua dinâmica de crescimento, a sua verticalidade. Ou seja, a possibilidade de, através dele, lermos o quadro na sua verticalidade, verticalidade essa que recai diretamente sobre quem observa a pintura. A observação *ainda humana* da pintura, da memória humana de Actéon, da memória do pintor salvando-o do ilimitado da pintura, haveria de ser consolidada, reafirmada na passagem deste estudo ao quadro definitivo *O Fogo do Céu 3*. A figura do vaso que contém a planta é traçada na tinta de óleo ainda fresca, deixando ver o que está mais fundo (a primeira camada de tinta branca), segundo aquele movimento de exposição da transparência que foi inaugurado no grupo de *Actéon 3*.

Este último ato encerra o ciclo do mito, da vivência do mito pela pintura, de um processo de dramatização realizada dentro do pictórico, o qual pretendeu ser uma realização da figura da pintura ou a exposição de uma *modalidade figurativa* (no sentido exposto nesta tese) da pintura. Uma “deslocação” entre a pintura e a literatura, portanto, a *figura da sua reunião*, na “conversão visual e íntima” de uma na outra. Pintura do pressentimento, da passagem do acaso ao destino, da periferia para o centro e vivência pura desse centro como lugar imemorial da pintura. Ou seja, a *perseguição da significação da pintura* à qual nunca se chega completamente: neste sentido, a *figura da pintura* é *pressentimento da significação*, movimento interminável de “conversão”.

## c) *Presença e Figura: Hipnosis*

### 1. Hipnosis

“Hipnosis” é o nome da série central da presente investigação. Hipnose poderá ser bem o sentido e o sentimento a retirar da observação destas pinturas. Mas se o que se observa é compreendido a partir desse sentimento hipnótico que nos enleva é porque esse sentimento se depreende da obra como “clarão” que nela observamos. E ao observarmos nela esse clarão não estaremos nós a repetir, mesmo que noutra escala, o mesmo sentido que o pintor perseguiu? Não incarnamos nós esse ou esses sentidos, esses gestos, essas escolhas, enfim, todos os afetos e sensações que dominaram o pintor? E se é uma hipnose que nos toma na observação destas pinturas, não é essa a hipnose do pintor? A obra de arte moderna traz consigo a sua referência: a criação, a produção, o trabalho, estão impressos na obra como marcas ou vestígios do que fez o pintor, marcas essas que nos permitem, por vezes, reconstruir o trabalho do pintor. Em certas obras, o processo criativo transparece nessas marcas.

Retirei o nome da série de um ensaio de Jean-Luc Nancy, “Identity and Trembling”<sup>322</sup>, onde uma certa filosofia fenomenológica (hermenêutica) apresenta o processo de nascimento continuado (da alma) e assim explica o mecanismo da *presença* afirmando que “a *presença* é um nascimento continuado”. O nome pareceu-me, de facto, sugestivo, uma vez que se adapta bem ao processo criador desta série: um êxtase que desenvolve a *presença* da pintura e a sua *figura* num processo único e continuado desde os seus momentos iniciais (a sua *percepção*) até à sua finalização (o *pressentimento* da sua significação). O processo que esta série apresenta, o sistema em que a *presença* funciona a par da *figura*, em que a *presença* funciona com a *figura*, é bem a continuidade entre um fluxo fenomenal que é *induzido* na pintura (pela *presença fenomenal*) e o momento da sua conversão a uma significação (a sua *figuração poética*), isto é, entre a a-presentação da sua matéria (e da luta com a matéria) até ao momento em que a pintura significa (*figura*) alguma coisa para nós.

Esta passagem é, de facto, uma passagem da quantidade para a qualidade da pintura, ou seja, do quantitativo material ao qualitativo presencial e figural. Nancy diz que:

“O sujeito diferenciou-se a si mesmo de si mesmo, do seu estado quantitativo, e é apenas tendo-se diferenciado a si mesmo – o que significa que adquiriu *para* si mesmo a indiferença infinita que *era* em si mesmo”<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> In Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.).

<sup>323</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.13.

Isto é, a “indiferença infinita” de quem está na sonolência ainda, mas no estado de um acordar permanente, hipnótico, em direção à consciência (diferença máxima) sem nunca aí chegar. Na produção da obra, nesse êxtase, nesse hipnotismo criador, a obra nasce sem nunca chegar à sua diferença máxima que é a constatação consciente da obra. É um acordar permanente, ininterrupto, um *nascer continuado* que não chega a despertar plenamente. A diferença existe, portanto, dentro do processo do nascimento da obra e é interior à obra, é a sua distinção. É uma diferença imanente à obra.

“A manhã da alma não é a clara aurora do dia da consciência”<sup>324</sup>.

Este despertar infinito é um movimento, uma passagem. Não é um estado de reconhecimento absoluto do que é. No processo de criação pictural, a pintura está constantemente em movimento e apresenta-se como passagem e deslocação desde a variedade dos fenômenos na apresentação da matéria até à sua significação que é a sua “consciência”. A pintura e o seu processo de criação existe neste intervalo e nesta passagem. Atingida a significação, a pintura cessa, fecha-se e o pintor abandona-a, porque ela adquiriu aí a sua “consciência”. Se o pintor trabalhava a “alma” da pintura e o seu despertar, ele cessa de trabalhar a pintura a partir do momento em que a pintura acorda para a sua significação e “consciência”.

“Apenas a alma *emerge* do sono numa alternância de estados. Sozinha, não é apenas porque *dormiu* mas antes porque *passa* do sono ao acordar”<sup>325</sup>.

A propriedade da alma é o seu acordar sem nunca chegar à consciência. Porque a consciência não é a alma, se a alma despertar para a consciência deixa de ser o que é e torna-se tempo e espaço, e não imemorial e lugar. O processo de criação pictural repete este movimento da alma e a pintura existe neste sonambulismo ou nesta *hipnose*: a de ser auto-suficiente sem se definir, a de dar-se sempre sem se esgotar, a de sugerir uma significação sem significar absolutamente.

“Não apenas é a alma sozinha “genuinamente” no seu despertar, mas o despertar é a sua propriedade – por mais estranha que seja esta “propriedade”, que não se destaca do que deixa para trás e não tem acesso ao que abre. A alma é acordar – mas o acordar, estritamente falando, é apenas o sujeito flutuando à superfície do sono, passando ao longo da superfície do sono; ou de novo, é apenas o sono a tomar a figura – por pouco figurável – do sujeito”<sup>326</sup>.

As palavras de Nancy encaixam perfeitamente na nossa descrição do processo pictural. Porque, como vimos, o sujeito configura-se na pintura através daquele processo de dramatização que lhe permite viver a pintura como um evento real do qual ele participa. Mas o sujeito da pintura é Ser, é unidade existente do sujeito e do objeto na fenomenologia da pintura. A sua figuração é sempre uma eminência, um “quase-lá” sem nunca lá chegar. A *figura* não é ainda a consciência da obra, o estático da sua significação, mas uma deslocação e uma transferência, um pressentimento dessa *significação* que não surge resoluta senão no momento da sua consciência separada já do processo.

<sup>324</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.15.

<sup>325</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.16.

<sup>326</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.16.

Por isso Nancy fala de uma certa escala de valores neste processo continuado:

“Neste flutuar que passa, por meio de uma quasi-configuração, a alma já não experimenta apenas a sensação; experimenta também o sentimento. Já não é apenas oferecida à determinação da sensação; sente *dentro de si mesma*”<sup>327</sup>.

Movimento que vai da sensação ao sentimento, portanto. Ou da *presença* dos fenómenos que se traduzem na sensação ou sensações à *figura* na qual o sentimento se configura. Da fenomenologia à poesia, mas no processo continuado da pintura, a *presença da fenomenologia da pintura na figura poética da pintura*, num único movimento coeso.

## 2. Tonalidade

Como este é assunto de fenomenologia, ou seja, algo que tem em consideração a apresentação do fenómeno da pintura na consciência, importa entendermos o processo desta série de pinturas dentro de um pensamento fenomenológico que tipifique este processo. Foi um pensamento fenomenológico da pintura que Dominique Demartini procurou desenvolver em *Le Processus de Création Picturale*, escrevendo logo na introdução:

“o projeto de desenvolver uma genética pictórica não se reduz ao sonho utopista de um desvelamento miraculoso do processo de criação. E é por uma razão simples: esse processo não nos interessa por si mesmo. É a obra na sua aparição, o pequeno clarão da presença que ensurdece pouco a pouco, a vida em processo de vinda, que são fascinantes.

Nenhuma observação da técnica, nenhuma análise do gesto articulado na simples intenção, podem ser suficientes para agarrar esse instante fugaz porque não procede tanto da intenção como da experiência radical e imanente da vida. A genética pictural não tem, portanto, por ambição senão mostrar a todos um nascimento que não se passa na interioridade do artista mas que se dá pela resistência que lhe opõe a tela”<sup>328</sup>.

Neste sentido, a exposição do processo pictórico deve mostrar outra coisa para além da descrição técnica da execução ou da enumeração de um índice de materiais. Porque a pintura envolve mais qualquer coisa. É o seu *clarão inicial* que se persegue ao longo do processo de pintar. O que Demartini apresenta ao longo de toda a sua obra é

---

<sup>327</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.16.

<sup>328</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus de Création Picturale (Analyse Phénoménologique)*. Paris: L'Harmattan, 2009, p.12. Este clarão da obra é o seu “imenso *a priori*” aquilo que nos agarra quando nos deixamos prender pela pintura. É, assim, um clarão da Ideia, uma essência ou um *eidos*. A constante que permanece ao longo das variações da pintura. Aqui ela é presença, na proximidade à tela, quando o confronto com a pintura está eminente, quando decidimos sobre os materiais, sobre as cores que vão compor o quadro. Houve aqui, primeiro, como que uma “determinação indeterminada” desses materiais, dessas cores. Uma primeira camada sobre um primeiro quadro que determinou toda a série, que influenciou sobre o material a usar. Gradualmente e simultaneamente, começou a construção da Figura de cada quadro: o clarão da ideia deu origem ao tom luminoso da série, de cada uma das pinturas e de todas no seu conjunto, da Figura que nos transporta em cada quadro, nos desloca nele e por toda a série se mantém como “fenómeno do próprio movimento”.

o desenrolar desse processo como tentativa de seguir aquilo que se antecipa à descrição da obra e da sua representatividade (ou do seu motivo). Assim, esse “pequeno clarão da presença” é algo que está aquém da intenção da obra, aquém do motivo representável. A verdade da obra é o seu próprio processo, a apresentação da *presença* desse processo e a *configuração* dessa presença. O “clarão” da obra não é apenas a presença da obra mas também a sua figura ou *é a presença e a figura* e não a sua “figuração”. Ele apresenta-se como acolhimento na pintura do seu fenómeno, da sua poesia. Foi com esse clarão que me medi. Foi a ele que procurei adaptar-me. O ensaio dos materiais e das cores, suscitou as variações possíveis a esse clarão, as aproximações e os recuos, a concentração e a periferia à primeira ideia.

Esse clarão da obra é a unidade da pintura, é a sua *tonalidade* e é a esta que reenvia a fenomenologia:

“é a uma «tonalidade» e não a uma orientação do olhar que nos conduz a fenomenologia. (...) Trata-se, no fundo, de conter em si a abertura do ser e de agarrar este último em toda a claridade da sua presença”<sup>329</sup>.

No fundo, para a fenomenologia da pintura trata-se sempre da mesma coisa ou de uma única coisa: o voltar sempre à pintura, a esse “clarão” da *presença e da figura* da pintura que nos puxa para si e que nos envolve ao colocar-nos num qualquer lugar que seja o que a pintura contém. Mas essa unidade vem com a matéria. E a matéria, segundo Demartini, é tanto aquilo que nos mostra a obra, ou aquilo através do qual a obra *se mostra*, como aquilo mesmo que se opõe a essa aparição, que lhe resiste:

“Estamos no direito de nos interrogarmos como essa resistência tem lugar na arte. Ora, não é suficiente tomarmos a parte da materialidade de tal obra e das suas particularidades próprias tentando desenvolver fenomenologias regionais da pedra, da pintura a óleo, etc. É preciso tentar agarrar o surgimento dessa resistência por si mesma, porque ela é constitutiva da do ser da obra inteira”<sup>330</sup>.

Foi o que tentei fazer com a série *Hipnosis*. Tentei fazer a obra irromper a partir da *figura* na matéria que se a-presenta e que resiste à criação da própria obra. Ou construir a obra a partir de uma *matéria configuradora* que naturalmente se opõe à criação e que cria os seus próprios obstáculos a contornar e dificuldades a vencer para dar a ver a *figura*.

Pondo-me do lado da matéria como primeiro princípio de construção da *presença* da série não parti, portanto, de uma *intenção* que orientasse a pintura como princípio dominador. Sendo o princípio destas pinturas a matéria e o tom único da pintura, hou-

<sup>329</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), pp.15-6.

<sup>330</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.19. É por isso que é necessário desenvolver um *corpus* que envolva o nosso corpo e o material da pintura e contribuindo assim para a elaboração da verdadeira “matéria” da pintura. Daí a necessidade frequente de acompanhar a pintura com a escrita, porque ela contribui para a construção dessa fenomenologia particular à pintura. A escrita permite a livre elaboração de uma listagem que é, no fundo, extensa à atividade da escrita em torno da pintura. Ela permite apreender o fluxo de fenómenos que despontam da pintura e permite, igualmente, influenciar a pintura quando esta inclui essa listagem como objeto a captar. É preciso, como diz Nancy, construir um sentido para os corpos destituídos de sentido. É preciso construir um sentido para a pintura destituída de sentido.

ve que partir desses dois valores: a *matéria*, como princípio construtivo da obra e o *tom (luz)* como valor uniforme da procura da série. Ou seja, a matéria como princípio visível que figura na obra e o tom luminoso como princípio invisível ou imaterial da obra que se apresenta.

O que se tratou, portanto, desde as primeiras experiências com a série, foi de seguir um princípio imanente à obra, a partir da matéria seguir o tom (a luz) pressentido na obra<sup>331</sup>.

Refletindo sobre o princípio imaterial a que seguir, coloquei dentro da obra o tom luminoso (que podemos relacionar com a *forma* que Cézanne diz dever-se à cor). Este foi como que o *horizonte* desta série de obras. Em certo sentido pode dizer-se que a luz é o intrínseco da *figura* desta série de pinturas, tal como o é em Fra Angelico. Pelo que foi tanto em Cézanne como em Angelico que eu fui buscar o princípio de um *tom primeiro*, primordial ou original, anterior a qualquer intenção representativa da pintura. Este princípio constitutivo da *figura* de cada pintura, que é afinal, o valor global de cada pintura porque *inclui em si a presença* da matéria, ou seja, a possibilidade máxima da pintura, este princípio constitutivo foi colocado na origem de cada pintura e seguido ao longo do processo de construção de cada pintura e da série. Assim, *Hipnosis* ensaia a possibilidade de permuta entre os valores da *presença* e da *figura, da matéria e da luz*. E enquanto princípio imaterial, uniforme e imemorial da figura da pintura, enquanto *locus* real da pintura, a luz haveria de ser buscada a Fra Angelico, enquanto o mesmo princípio de luz induzido na matéria, ou seja, a partir da sua construção com a cor, haveria de ser buscado em Cézanne.

Dominique Demartini comenta Cézanne na sua obra:

“ «caos irisado», «sensações confusas», «virgindade do mundo»: a crítica será fácil se ela sustentar o que dizemos por palavras. Afirmamos que a arte reconduz aquém do visível. Explicamos que o invisível escapa a todas as estruturas intencionais da consciência. E, por fim, pomos na origem do processo criativo um desejo misterioso. Nem verdadeira intenção, nem experiência inconsciente, é uma espécie de avidez face à abertura do mundo. (...) O problema é, então, o de voltar à tensão primeira. Ora essa tensão é a orientação em direção à ação criadora. Querer fazer perdurar o «clarão do ser» vindo à luz do dia apesar da percepção do objeto num espaço homogêneo é querer que esse mundo ainda virtual que é o polo dessas sensações confusas e que se anuncia nelas como estilo, possa explicitar-se em universo”. Cézanne, diz Demartini, “vê os azuis sem lhes atribuir um sentido particular. Não são as cores de nenhum objeto preciso porque elas são primeiro que tudo um momento da consciência agarrada e sentida enquanto tal. Nenhuma intenção, nenhuma projeção de significação vem juntar-se ao dado sensível bruto”<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> A passagem do clarão ao tom luminoso deu-se gradualmente. Não devemos fazer uma transposição imediata do “clarão” para a claridade na pintura, mas perceber que o “clarão” é “claro como uma ideia”, é um carácter essencialista ou “puro” da obra. Mas é, também, e por isso mesmo, algo que se desliga da “intenção” da obra. A carga expressiva ou dramática é vivida como dado singular do corpo e da visão, como significação existencial da obra: é nesta induzido, não podendo nós aspirar a mais na obra do que aquilo que nela é possível ver. O “clarão” é uma receção da obra e uma projeção para a obra, é um ir-e- vir à obra, uma certa tensão em torno dela. Mas aí começamos já a pressentir a obra, começamos a sua significação, isto é, a viver a sua poesia.

<sup>332</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), pp.32-3. A significação do quadro não vem de fora, não é projetada como o são as sensações. É pressentida, figurada.



Neste sentido, a procura desta série não é a procura de um sentido particular da pintura na medida em que esse sentido lhe seja previamente comunicado. Tanto mais que a série resulta justamente de uma procura interna à pintura e não da correspondência com um sentido exterior que lhe seja imputado antes de tudo. Pretende ser um dado sensível que mostra a procura desse mesmo dado sensível, a comunicação sensível de um dado sensível e de um valor luminoso a partir de uma matéria. A série deve ser interpretada neste sentido, portanto: como expressão da sensibilidade de uma *matéria luminosa*<sup>333</sup>.

Podemos, portanto, começar a traçar o percurso do processo dizendo que a luz é a *figura* desta série. A luz dá o valor uniforme à série mas em cada uma das pinturas tem o valor característico de *deslocação* (da pintura para a pintura ou dentro da pintura) ao mesmo tempo que é o *aberto* de um lugar. No entanto, para que haja o *aberto* da pintura, há que criar nela uma *abertura*:

“A *abertura* ao mundo é também uma *entrada no mundo*”<sup>334</sup>.

Para que haja uma *figura* (um lugar aberto) há que criar uma *presença* (uma abertura ao lugar) da pintura. Como então se comporta a *figura* em relação à *presença*? Ou como caminhar da *figura* (a luz) à *presença* (a matéria e a cor), sem que nem a *figura* nem a *presença* sejam, na pintura, uma intenção, mas um “clarão” que abre a criação à visão?

### 3. Indução

Dominique Demartini apresenta a noção de “indução”<sup>335</sup> na sua obra *Le Processus de Création Picturale*. Não sendo uma intenção nem uma representação exterior à obra,

---

<sup>333</sup> “Toda a obra pictural, mesmo votada às trevas, mesmo a estampa ou o desenho, comporta e espalha a sua luz sob pena de ser cega e vazia. Só que essa luz aparece melhor quando a sombra não rimar com o sombrio e, sobretudo, na medida em que a pintura não se reduz à imitação, uma vez que a cor cessa de estar subordinada ao desenho. Ela aparece, então como a flor da cor”, Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.365. Vol.I.

<sup>334</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.38.

<sup>335</sup> Esta noção de indução é importante porque vem atualizar a fenomenologia da qual esta tese se socorreu, uma vez que demite da fenomenologia a noção de “intencionalidade” que ela sempre albergou. Lyotard descreve a intencionalidade que resulta da *epoqué* ou *redução gnoseológica ou fenomenológica* da consciência: “a intencionalidade, com efeito, não é somente esse dado psicológico que Husserl herdou de Brentano, mas é ela que torna possível a própria *epoqué*: perceber este cachimbo sobre a mesa é ter não uma reprodução em miniatura deste cachimbo no espírito como pensavam os associacionistas, mas *visar* o objeto cachimbo em si. (...) A minha consciência não pode ser pensada se imaginariamente lhe retiramos aquilo de que ela é consciência (...); a variação imaginária operada sobre a consciência revela-nos perfeitamente o seu ser próprio que é ser consciência de algo”, Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia* (op. cit.), p.32. O próprio Husserl diz da “intencionalidade”: “As vivências cognitivas – e isto pertence à essência – têm uma *intentio*, visam algo, referem-se, de um ou outro modo, a uma objetividade. É próprio delas referirem-se a uma objetividade mesmo se a objetividade lhes não pertence”, Husserl, Edmund - *A Ideia...* (op. cit.), p.81. Se a consciência é sempre consciência de algo é porque visa esse algo, tem a intenção desse algo. Demartini tenta demitir a fenomenologia deste revestimento intencional e substitui-lhe a noção de “indução”. De facto, postos perante a obra e fazendo-a significar como existente, não a podemos mais visar como objeto assim como eu não sou dela o seu sujeito. Ela

afigura-se como uma força inerente e constante da pintura. A *figura* não é projetada implacavelmente na obra como um conceito exterior à obra que conduziu a criação friamente mas é “induzida” desde o princípio porque é ligação possível com a origem tonal e com o valor da obra que se apresenta como constante no processo de uma pintura que se procura a si mesma mas que se quer mostrar. A “indução”, diz Dominique Demartini,

“fazendo aceder o sujeito ao não-eu, descobre-lhe a espessura do mundo através da sua própria. Permite ao eu emprestar o seu próprio recheio ao não-eu percebido. Não, por certo, que haja uma transferência de subjetividade, mas porque a indução permite ao eu compreender que podem existir outros seres animados de uma força, ou seja, de uma vida, análoga à sua”<sup>336</sup>.

Daqui podemos retirar o valor comunicacional da obra de arte que segue a indução. Porque a indução não segue a subjetividade como não segue a intenção mas coloca a obra num ponto de vista de abstração, de objetividade de um não-eu que comunica com entidades análogas à sua. A arte não é um autismo. Esta é a função da *indução*. Foi o que eu procurei nesta série: a comunicação de uma *espessura* do mundo, um diálogo entre essa *espessura* e quem a observa. Neste sentido a luz “induzida” é a abertura ao lugar Aberto por essa *espessura*.

Mas há na *indução* uma operação própria que a liga com a continuidade da criação da obra e nesse sentido, com a continuidade do processo. Porque a indução é a persistência do valor (ou no valor) que se opõe à matéria que resiste à aparição desse valor. A indução é a persistência da tensão inicial da obra que Demartini distingue da vulgar “inspiração”:

“temos o costume de falar de «fonte de inspiração» mas é preciso admitir que não se trata de um polo do qual desponta unilateralmente e espontaneamente a criação. A inspiração inscreve-se num jogo complexo de resistências que é preciso explorar. O conjunto do processo joga-se na maneira como qualquer coisa vai agir em relação íntima com a subjetividade do criador. É porque existe uma tensão *desde o início* do processo que qualificamos a sua fonte de *inspiradora*. É preciso notar que essa fonte não é a única origem da obra, que não esgota em si tudo o que vai inspirar e guiar a criação, que não é a origem de toda a inspiração mas simplesmente impulsão primeira”<sup>337</sup>.

Portanto, a indução é *constante* no processo de criação:

---

pertence a uma terceira ou a uma quarta dimensão, indeterminada, que tem comigo uma ligação e um envolvimento convivente. Eu não a procuro absolutamente, ela está aí, partilhamos o mesmo “campo”.

<sup>336</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.89.

<sup>337</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.89. A importância da *indução* na fenomenologia da criação pictural é a retirada da intenção da obra. A obra não preexiste à sua criação: o seu projeto é o próprio processo (existencial) da obra, o ir-se construindo, o ir-se fazendo. Sendo “impulsão primeira” ela encontra-se refletida em todos os momentos do processo. É o “clarão” que se persegue, que se “induz” na obra em todos os momentos desse processo de criação. Há, portanto, como que uma constante, ou uma invariável, que permanece idêntica a si mesma ao longo do tempo, que não admite início ou fim, que não sabemos quando nem onde começa, mas que se mede unicamente a partir do *medium* da pintura, isto é, dos seus valores materiais e sensoriais. A constante pode ser a sensação ou a textura de sensações que envolve a pintura, que não se desliga da matéria, que faz ver a matéria como elemento do sensível da pintura: matéria expressiva.

“A indução determina a nossa relação com as coisas em profundidade porque ela repousa sobre o ato do sujeito que reconhece ao objeto uma proximidade com ele mesmo. Em consequência, ela determina em grande parte a tonalidade da nossa relação com o mundo e o sentido que este último tem para nós”<sup>338</sup>.

A indução corresponde ao esforço continuado da pintura para fazer surgir o tom através da matéria que a compõe. É contínua ao longo do processo e não apenas ato inaugural, porque é força orientadora que guia a pintura em todos os momentos da sua criação e produção. Neste sentido é como que uma fidelidade constante ao tom da pintura que combate as resistências que a matéria (que produz o tom) lhe impõe<sup>339</sup>:

A indução é esse esforço que a obra torna permanente ao longo da sua criação. E é algo que nascendo na obra, dando origem à sua aparição, se mantém nela, para além dela, até àquele que a observa:

“A obra sobrevém numa vinda (*avènement*), mas esta última não saberá reduzir-se ao aparecer de um fenómeno nem, por outro lado, ao pôr em evidência de um “invisível” escondido na subjetividade absoluta. É o produto de um esforço de criação do qual o objeto é o agarrar de uma aparência por um terceiro. O artista quer dar a ver, quer dizer, submeter um fluxo fenomenal a um público. Ora isso supõe outra coisa para além da produção de uma imagem: a criação de um suporte de fenómenos a contemplar”<sup>340</sup>.

Resta-nos depreender que *a matéria dá a ver a memória da pintura*: os seus traços, os seus volumes, as suas camadas de cor e a sobreposição hesitante dessas camadas, nascem dessa força material que o pintor persegue, na qual ele insiste.

---

<sup>338</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.92. A relação com a profundidade é inevitável e essencial. Porque sem a profundidade não haveria tensão, nem proximidade ou periferia da pintura, nem ir-e-vir, nem *presença* e *figura*. É a partir da profundidade que a pintura nasce, é sobre a sua profundidade que nos deslocamos. O “clarão” é colocado, na obra, a uma determinada profundidade. Nas suas notas de cursos, Merleau-Ponty refere a “profundidade” como “o pensamento fundamental em arte”: “qualquer coisa que não se oferece senão através das sensações, mas que está para além, na raiz, na fonte, escondida-revelada”, Merleau-Ponty - *Notes de Cours...* (op. cit.), p.167.

<sup>339</sup> “Se nós definimos o homem nas suas ações sobre o mundo porque ele é essencialmente ato, então o mundo do artista retém qualquer coisa do artista. Nesta medida a arte não é uma atividade da qual a finalidade é claramente distinta do ato de onde ela procede. Contrariamente ao que tem lugar na ciência, a descoberta não se distingue da investigação. A criação vale por si mesma e em si mesma. É o recheio do qual a obra de todo o artista é constituída. É, portanto, o ato do artista que faz sentido. Ora, não encontramos nele senão o esforço indutivo da tomada plástica do não-eu. É por isso que nos parece possível dizer que a arte é uma tensão em direção à vida e que a própria obra é, desde a origem, tomada como um autónomo vivo desde que esteja em analogia com a indução”, Demartini, Dominique, *Le Processus...* (op. cit.), p.93. É por isso que, como dissemos, a obra de arte não é nem um reflexo do mundo subjetivo nem faz absolutamente parte do mundo objetivo, mas resulta daquela *redução gnosológica ou fenomenológica* de que falava Husserl. É também por isso que Demartini pode falar tão abertamente de um não-eu.

<sup>340</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.93. Neste sentido, a obra é bem o suporte de uma “textura de Ser” que a envolve e a quem a observa. Porque foi primeiro essa mesma “textura” fenomenal que o pintor pôs em evidência, e porque a obra é a mesma, do início ao fim. As suas transformações particulares que a obra sofreu, aquilo que na matéria o pintor induziu, essa luz própria da pintura que ele perseguiu e que flui na obra a partir da matéria transformada: eis o que constitui progressivamente e *processualmente* a “textura” da obra, a sua matéria e a sua presença.

“O primeiro gesto, bem como a dinâmica que provoca os seguintes não é o efeito direto e imediato de uma percepção misteriosa mas de uma força distinta que nasce com a percepção e tende a prolongá-la; em segundo lugar, o mistério da criação não se situa, portanto, tanto na passagem da experiência imanente sensível ao desejo de a preservar mas mais na maneira pela qual esse desejo de manutenção se torna vontade de criação plástica”<sup>341</sup>.

A indução plástica das obras (a sua memória, a sua *figura*) corresponde à indução que nelas se depositou enquanto “desejo de manutenção” da matéria (a sua *presença*). A *figura* é a indução desse desejo nas obras, indução que se lê na sua *presença*.

#### 4. Lugares

O que procurei, portanto, nesta série foi exercitar esse *desejo de manutenção da pintura*, fazendo unir a *figura* à *presença*, a deslocação à “textura” numa circulação livre entre a pintura e a pintura. O que procurei foi seguir o “tom” luminoso *do que procurava ver na pintura*. Esse tom foi levado a cabo na presença da obra, na sua construção ritmada, no ir e vir à obra, na circulação livre entre o seu interior (o seu campo ou suporte fenomenal) e o seu exterior (a sua dissemelhança ou diferença intrínseca). No fundo entre o *ir e vir da presença à figura* que constitui o movimento lato da pintura que é, afinal, o seu *ritmo próprio e específico*. Quer dizer que ao seguirmos um certo *tom*, uma certa cor ou valor luminoso, uma certa matéria, seguimos uma diferença específica e *distinta* que passa para o quotidiano a partir da obra.

A obra é suporte para uma ação que entra no quotidiano e se mistura com este, entra numa certa relação *rítmica com ele*. Mas também que o quotidiano penetra na obra: processo complexo de ir e voltar à obra, não apenas o processo da sua construção material, da sua textura e da sua *presença*, mas da construção da sua memória, da sua distinção e da sua *figura*. Do prolongamento da textura material na textura quotidiana formada pelas obras, pela construção processual de uma série de obras, pela vivência do quotidiano. A obra apresenta o “lugar” que se passa a visitar. Mas não a indiferença perante o lugar, antes um lugar que se vai criando, construindo, ao qual nos vamos “convertendo”.

Foi necessário criar o “lugar” da pintura e aqui, para além do “pequeno clarão da presença” que é induzido na obra, voltei-me para a construção material da figura. Assim, seguindo a técnica “ticianesca” do empaste, procurei construir o lugar do quadro ao usar de uma “matéria colorida” que construísse a pouco e pouco um espaço unificado em cada pintura que seria, ao mesmo tempo, o seu *espaço poético*. A construção material do quadro mediante a aplicação repetida do empaste é a construção gradual da *figura* do quadro e é, também, o exercício da narrativa, da dramatização e do presentimento da pintura. A matéria é colocada como resistência ao *clarão da presença*. A construção com o *impasto* é construção da *figura*. A *indução* (que é a *presença* da obra) liga-se ao *concetto* e ao exagero hiperbólico da sua tonalidade (o exagero da indução) como modo de ultrapassar as resistências “naturais” da matéria e construir o lugar poético da pintura.

---

<sup>341</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.99.

Se era necessário partir de um tom, seguir um *tom*, foi porque esse tom se tornou *apelo*, foi um tom pelo qual eu *esperei* e que se tornou lugar de uma *errância*<sup>342</sup>. Foi um tom que eu encontrei na uniformidade da obra ou na uniformidade que as *figuras* transmitem à obra. O processo da pintura implicou então uma investigação particular dessas figuras: tomá-las como *distintas* da pintura que as envolve, dessa “figuração” que lhes serve de suporte. Foi necessário olhar para a pintura de Angelico que me apelava e esperar que o olhar descobrisse nelas o tom luminoso que as *figuras* albergavam. Foi necessário descobrir as *figuras* de Angelico como lugares da obra. No fundo, deixar que o olhar sofresse dessa mesma “conversão visual” ao lugar que Fra Angelico esperava que as suas *figuras* provocassem.

Portanto, permitir que o olhar errasse num conjunto de imagens de pinturas, procurando compreender uma síntese, ou *a síntese*, isto é, a operação, o movimento, a deslocação, a diferença que constitui a *figura* como um estilo. Isto para que pudesse entrar dentro da mecânica da *figura*, para que esta entrasse no meu quotidiano de pintor, para que construir um hábito e poder recriar a sua mecânica na minha pintura.

Mas como fazer para chegar à *figura*? A questão coloca-se ainda como no primeiro momento. Porque o sentido de “estranheza” em relação ao familiar poderá não bastar ao “delineamento” da figura. E o sentido de dissemelhança e deslocação, de “conversão visual” necessitará, para que se torne um hábito, de uma *configuração* da operação de “conversão”. Se quisermos *induzir* na criação pictórica o sentido da *figura*, temos de atentar ainda no que ela é, no seu *aspeto*, na sua *particularidade ou distinção*. Pelo que se torna necessário voltarmos a *Dissemblance et Figuration* de Didi-Huberman onde se diz que a origem visual da figura não está apenas na representação dos *marmi finti*: se, como diz Didi-Huberman, a *figura é o lugar*, então ela corresponde-se mais exatamente, com as possibilidades exegeticas e com uma teologia do lugar ou, se se quiser, com uma geografia do sagrado. O lugar representado é um lugar que nos remete para o invisível *presente* nesse lugar. Reenvia ao tom (geográfico, profético e luminoso) do lugar<sup>343</sup>.

Neste sentido, pôde Didi-Huberman dizer que

“a própria história terá de ser feita antes da imagem do mistério que a suporta: assim, ela não será «natural». Um anjo visita Maria, para anunciar a Salvação, porque um outro anjo havia seduzido Eva instituindo uma era de pecado. Ele não aparece sob a espécie de uma visão corporal mas por um «modo de indução», dizem os teólogos, quer dizer, *por uma maior eficácia da mensagem*. (...) O anjo fala certamente à Virgem sob o aspeto de uma *vox humana*. Mas é (...) a ocasião de insistir de novo sobre a estranheza absoluta de um ser que era sem dentes, sem palato nem garganta, um ser sem pulmões que produzia as palavras que a história humana pode certamente recolher, mas na condição de não esquecer o alto mistério que lhes dá sentido”<sup>344</sup>.

<sup>342</sup> Estes são os três momentos fundamentais que Michel Collot avança para a experiência poética da poesia moderna em *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*. Paris: P.U.F., 1989, pp.155-71.

<sup>343</sup> Esta apresentação do “lugar”, ou da *figura* do “lugar”, é a poética desta série. Mas como a *figura* e a *presença* existem na sua simultaneidade, o aparecimento do lugar dá-se através do seu nascimento na obra. O que significa a sua fenomenologia, também, o seu fluxo, a sua abertura, o seu horizonte, que é observado num êxtase, numa hipnose. A hipnose é a *figura* observada *na presença*.

<sup>344</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.226.

Estas noções abrem-nos para a compreensão da *figura* como sentido imaterial da matéria, como sentido invisível do visível. Porque o anjo não aparece em corpo mas em *modo de indução*, em tudo semelhante à “indução” requerida na pintura, a *indução do mistério* da pintura que é, afinal, a indução do seu tom e da sua permanência, do invisível que a pintura esconde e que pela transformação da matéria, do visível, se desvela, se mostra, se dá a ver. Esta visibilidade do invisível é o êxtase sob o qual o pintor pinta a sua obra e foi sob a influência deste êxtase que eu vi a obra que nasceu “acordando à superfície do sono” em direção ao seu lugar.

A *figura* é, primeiro que tudo, uma invisibilidade. Não tem lugar dentro do quadro, mas é *rapport* entre o quadro e o lugar do quadro. E, novamente, não o lugar do quadro no quadro, mas o lugar que o quadro induz, apresenta, sugere e *configura*. O lugar que não está representado, porque é um lugar inapresentável, é o lugar para o qual o quadro *reenvia*<sup>345</sup>. É o lugar pressentido do quadro:

“dito de outra forma, como colocar a história fora dela mesma? Como pintar, na história, aquilo que não depende mais da história? (...) A exigência teológica parece então não propor ao pintor mais do que um *double bind*: será preciso reduzir a história da Anunciação a quase nada, em virtude da prevalência do mistério; mas o mistério, sobre um quadro, arrisca-se então a reduzir-se a nada, em virtude da sua incontestável invisibilidade. Não é uma evidência que o mistério é infigurável?”<sup>346</sup>.

Esta dúvida de Didi-Huberman corresponde fielmente à dúvida do pintor moderno: “como figurar o infigurável?” O pintor terá de ter em consideração esse elemento invisível, do qual parte e ao qual volta, no qual a pintura começa e acaba, na circularidade intrínseca à pintura. Reportei, portanto, esta dúvida, ao meu trabalho e a esta série em particular, inevitavelmente.

O que procurei estudar em Fra Angelico (sobretudo, mas sem esquecer os outros pintores referenciados, especialmente Ticiano) foram as *técnicas e as formas* que transportam esta invisibilidade, não para as copiar mas para as *transladar* para a minha pintura, para entrever uma possibilidade de figurar o invisível e traçar um caminho paralelo ao visível da sua pintura. Para as traduzir, portanto, numa pintura *dissemelhante* em si mesma e em relação à obra de Angelico, mas na qual o sentido da *figura* estivesse *presente*. Numa pintura que com a sua fenomenologia se mostrasse poética e que mostrasse uma poética.

“Ora, nós sabemos, presentemente, que há um outro sentido da palavra *figura*, um sentido que não entra talvez na terminologia de *atelier* dos pintores de histórias, mas que estava longe de ser esquecida no *quattrocento*, particularmente nas paredes de um convento dominicano. (...) Dar uma *figura* a qualquer coisa, segundo a aceção da palavra, não quer dizer dar o aspeto dessa coisa; pelo contrário, é dar-lhe um outro aspeto, é mudar (*mutare*) a sua visibilidade,

<sup>345</sup> “Se o tempo da Anunciação produz bem mais outra coisa para além do simples momento de uma história, então o lugar não se reduzirá mais apenas à circunscrição de um espaço. Poderíamos dizer, jogando com as palavras, que na Anunciação, o espaço *se interloqua*: maneira de indicar que a passagem do Verbo divino à humanidade de Maria difrata também a ideia de um espaço nos quatro sentidos da santa escritura. A semiótica da Anunciação, como vimos, é uma semiótica dos *signa translata*. O lugar pictural da Anunciação não saberá ser, em consequência, senão uma topologia do deslocamento”, Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.268.

<sup>346</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.230-1.

introduzindo aí a heterogeneidade, a alteridade. Resumindo, figurar uma coisa é significá-la por outra coisa para além do seu aspeto”<sup>347</sup>.

Neste sentido, a *figura* é a alteridade da “figura” (no sentido tradicional), do mesmo modo que a paisagem é a alteridade da cena.

Mas para Didi-Huberman, a *figuração*, no sentido de algo que dá a ver o invisível, não é uma impossibilidade. O seu sentido tradicional e exegético, confirmam a sua possibilidade. A *figura* tem a sua exatidão própria, ou melhor, ela tem o seu *lugar*:

“É portanto bastante inexato afirmar a infigurabilidade do mistério. Para um pensamento alimentado de exegese, o mistério não é *senão* figurável. Se supusermos em Fra Angelico um tal modo de pensamento, então é preciso supor que, para ele, *figurar* não quer dizer dar o seu aspeto à história, mas quer dizer: apreender o mistério praticando picturalmente a difração do sentido, o seu colocar em *perpétuas deslocações*”<sup>348</sup>.

A *figura* está em perpétua deslocação. O que significa que não se situa nas “figuras” mas quando muito *entre* “figuras” e na *deslocação* de uma a outra. Existe entre “figuras”: é a paisagem ou os mármores entre as “figuras”. É, portanto, a alteridade da própria pintura porque é nesses lugares, aos quais a pintura reenvia, que a *figura* se apresenta:

“jamais uma figura representará o mistério como tal. A sua essência é o desvio. Representará portanto, sempre o mistério, *por uma outra figura* que, ela mesma, representa o mistério por uma outra figura e assim consecutivamente, em espiral, em torno do mistério”<sup>349</sup>.

A *figura* é uma deslocação constante entre “figuras” e lugares e entre “lugares”. Ou seja, a *figuração* é a deslocação entre lugares na pintura e entre os lugares de cada uma das pinturas. Por isso a construção material do quadro, que segue a luz induzida, é uma construção do espaço unificado do quadro à maneira de Ticiano: o empaste ganha a relevância da construção gradual do espaço poético da pintura. Desta forma, a construção do lugar poético da pintura é também uma construção gradual da vivência

---

<sup>347</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.232. Lembramo-nos de Klee quando diz que “a arte não reproduz o visível, torna visível”. A *figura* é o invisível tornado visível, mas mediante uma espécie de sonambulismo ou sentido hipnótico. Dá-se a ver definida na sua indefinição.

<sup>348</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.233-4. Figurar não quer dizer, no entanto, mostrar algo definitivamente, mostrar uma coisa tal como ela é exatamente, como tenho vindo a afirmar nesta tese, mas mostrá-la no seu vir a si constante, na sua deslocação perpétua, nesse vir do fundo à superfície, que não se esgota.

<sup>349</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.235. Didi-Huberman diz que as *figuras* se relacionam entre si, entre uma pintura e outra. Também esta ideia contribuiu para o sentido de construção desta minha série de pinturas. Fra Angelico criou uma “rede” de *figuras* portadoras de sentido e que transportam esse sentido entre pinturas. Isso é muito evidente nos frescos de São Marcos. Também neste sentido há “deslocação” das pinturas. Esta noção foi importante para a construção da minha série, porque também aqui as pinturas funcionam em rede e o sentido de uma prolonga-se na outra (em qualquer outra). Há como que uma livre circulação (hipnótica) do sentido para além de uma circularidade própria do sentido em cada uma das pinturas. Didi-Huberman refere a rede dos “jardins” na pintura de Angelico. Há, também na minha série, um forte sentido da paisagem e do sagrado, do lugar “florido” das manifestações da *figura*.

poética da pintura. A figuração especial desta série é notória como deslocação entre os lugares das pinturas e dá origem à *poética* da série.

## 5. Poética

Neste sentido de “deslocação”, os lugares da pintura de Fra Angelico reinscrevem em si mesmos constantemente a sua importância na *figuração* do mistério na pintura. A minha análise passou portanto a focar-se nessas aberturas à deslocação e ao disseminante, a esses *lugares* outros que não as “figuras” que os habitam.

As Figs. 47 e seguintes ilustram as relações possíveis entre os lugares analisados a partir da pintura de Angelico e a série que passei a desenvolver a partir do conhecimento essencial destes lugares como zonas de *figuração possível* da minha pintura. No seu todo, este conjunto de Figuras (da 47 à 70) demonstra uma “textura” possível de sensações, uma possibilidade de uma fenomenologia comum à minha pintura e à de Angelico. Seguidamente irei expor a ideia dessa “textura” como presença particular de cada uma destas *figuras* que se constrói materialmente na pintura, ou seja, com os seus materiais próprios. Mas para já, procurarei continuar a desenvolver a ideia de *figuração* na série *Hipnosis*.

Seguindo a análise que já tinha feito à *Anunciação* da cela de São Marcos, o meu olhar errou pelo fresco e concentrou-se no teto abobadado da cela representada no fresco que prolonga o arco do nicho da cela real. Nesse teto pintado com um sistema de abóbada de aresta (Fig.47) vemos os dois pontos de convergência no fim do prolongamento das abóbadas de berço. No seu conjunto e isolada do resto, esta zona apresenta-se com o desenho de um sistema de linhas que se cruzam, mas que surgem como um sistema de abóbada de aresta que tentei passar para a minha pintura aplanando a abóbada ou enchendo o arco perfeito. Na pintura de Fra Angelico, as passagens do claro para o escuro, que resultam das abóbadas de berço laterais em contraste com o próprio arco perfeito do teto, dá-se em alternância e realçam o ritmo do desenho. A abóbada pintada como símbolo do mistério divino e como figura do sagrado é plasmada na série *Hipnosis* numa recorrência permanente à *figuração* da abóbada em várias das pinturas.

Essa recorrência à abóbada ou ao arco *a cheio* constitui um ritmo presente em toda a série, unindo a série numa uniformidade que a consolida (Figs.48, 49 e 50). Pretendeu-se fazer com que a pintura atingisse um sentido de relação entre céu e terra, entre o etéreo e o terreno, porque se a abóbada (zona que em si já está num lugar elevado) fosse representada na zona inferior do quadro, então toda a pintura se encontraria em zona mais elevada que a representada pela abóbada celeste. Neste sentido, *entre matéria e figura*, a pintura não se situa num lugar real, num qualquer lugar físico mas apresenta um lugar material (pictórico) que reenvia para um lugar espiritual, convida o espectador à *figuração*, a uma “conversão visual” a partir da pintura, ao transporte para a distância e o invisível na pintura. A pintura reenvia para o lugar luminoso e celestial da sua *figura*. É esta a sua poética. No seu conjunto, povoando a série, constitui-se movimento poético (da prática e do olhar) da pintura.



Outras Figs. como as 51, 54 ou 56, são transportadas para a minha pintura de um modo mais literal (Figs. 52, 55 e 57) e sofrem aqui uma reinterpretação do lugar. Tendo origem visível na obra de Fra Angelico, reportam-se à sua obra como meta da deslocação do sentido e da *figura* e *reconfiguram* a minha pintura de acordo com a análise das figuras de Angelico<sup>350</sup>. Neste sentido, se com esta relação entre a pintura e as imagens analisadas eu pretendo criar uma abertura da pintura a um lugar que está fora da pintura (que está na pintura de Angelico), estas *reconfigurações* adquirem esse valor próprio da *figura* intrínseca a cada uma delas: um valor de passagem, de alteridade da *figura*, de deslocação entre a minha pintura e a de Angelico, num primeiro momento.

Tomei a liberdade de tomar esses lugares pintados em detalhe por Fra Angelico como *figuras*. As figuras que estes detalhes mostram realçam a morfologia comum a todos eles. Eles são, de facto, como o são os *marmi finti*, lugares de estranheza, distintos da figuração tradicional (a *istoria* que o quadro narra). Neste sentido, podemos estabelecer correspondências entre os *lugares das figuras* que existem na pintura de Angelico e na minha pintura e isto do ponto de vista de uma semelhança dissemelhante, de uma correspondência ou relação direta entre o lugar original e o lugar reinterpretado (v. Figs. 51,52; 54,55; 56,57; 62,63; 67,68) e com o “tom” desse lugar.

Num segundo momento, elas reportam-se particularmente à própria série constituindo a sua geografia e a circulação fechada por entre os seus lugares. A reinterpretação da pintura de Angelico não pretende retirar a autonomia à minha série, mas pelo contrário, conferir-lhe um valor específico original: o de uma transformação, ou *reconfiguração* atualizada da pintura antiga. Mas neste último sentido, apesar de esta reinterpretação se reportar a uma rede de *figuras* retiradas da pintura de Angelico, ela funciona também como rede referencial com a pintura de Angelico mas retirada da origem antiga pode em si, subsistir como rede *distinta* da constituída pelas *figuras* analisadas em Angelico. Subsiste então na especificidade da pintura particular, isto é, de cada pintura mas também no conjunto em que cada pintura reenvia a todas as outras, constituindo-se sistema de observação, de experimentação concreta da informação contida e disponível na série de dez pinturas. Nisto a série copia o sistema visual de Angelico. Didi-Huberman diz, a propósito do jardim da *Anunciação* do corredor setentrional de São Marcos, que

“o jardim desse fresco não se contenta em virtualizar o nome próprio de uma cidade do Oriente onde se desenrolaria a Anunciação. Ele virtualiza também outros jardins, quer dizer outros lugares para além do lugar da história. É suficiente percorrer a série das principais pinturas da *Anunciação* de Angelico para compreender o carácter eminentemente paradigmático desse prado florido. Entrar na dimensão paradigmática, no sentido estrutural do termo, é aqui entrar no jogo de relações: é entrar no domínio do *figural*”<sup>351</sup>.

Ora o que é, aqui, o *figural*? Melhor, o que é o *figural* enquanto *jogo de relações*? Didi-Huberman explica:

---

<sup>350</sup> Parte-se do princípio que a análise de outras obras, a sua interpretação atual à luz de uma investigação em pintura é legítima, não apenas de uma cientificidade da investigação mas também de um ponto de vista artístico porque, na senda da *figura*, a interpretação de pinturas referenciáveis participa do próprio mecanismo de *deslocação*. Não se copia a pintura de referência mas procura reproduzir-se a sua *figura* na pintura que a interpreta.

<sup>351</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.271.

“Apercebemo-nos que o “lugar” do jardim acede plenamente à dimensão da figura – resumindo, uma rede de sentido –, na medida em que ele faz emergir as relações no interior da *rede local* – a relação que ele empreende com as imagens vizinhas”<sup>352</sup>.

Ou seja, cada lugar é *figural* no sentido em que faz deslocar em si todos os outros lugares com o qual se corresponde. Assim, um jardim contém todos os jardins e assim consecutivamente. Foi o que tive em consideração na construção desta série: cada *figura* reenvia às outras *figuras*, na medida em que cada lugar está compreendido dentro da mesma geografia. Cada *lugar* de cada pintura e cada *figura* da pintura (ou a pintura toda como *figura*) chama a si todas as outras, funcionando como que em rede. A relação pressentida entre *figuras* é a poesia da série.

Neste sentido importa explicitar melhor, ou de modo mais simples, o que se deve entender por *figura* nesta minha série de pinturas. A *figura* pode existir quer como *lugar* distinto dentro do quadro, *lugar* que facilmente *visitamos* porque a pintura a isso convida quando olhamos a sua superfície, quer como o *lugar que cada pintura ocupa* no sentido de espaço imaterial em que envolve o observador. Assim, a *figura* é sempre aquele *elemento periférico* que existe marginalmente ao quadro mas que desloca a visão do observador e a posição do observador para a superfície ou a profundidade do quadro. No fundo, a *figura* é a *periferia da pintura* que arrebatava o pintor-observador e o insere no movimento de ir-e-vir à pintura.

No fundo é o seu elemento sedutor e conversor e o seu elemento de *distinção*. E porque não é o ir-e-vir *da* pintura mas o ir-e-vir *à* pintura, não é apenas *presença* ou aproximação mas também *figura* e distância da pintura<sup>353</sup>: retiro da pintura pela pintura porque é necessário que para se inserir dentro deste movimento o observador se retire do que o envolve, se retire do mundo e se coloque no *aberto* da pintura (para entrar na pintura)<sup>354</sup>.

O tratamento atual, quase informal destas pinturas, dá-lhes a característica da distinção e a sua *figuração*, próprias de cada uma delas e do seu conjunto ou série. Obriga duplamente a essa “conversão visual”, a conversão ao invisível do *aberto*, não só porque, como vimos, reenviam para um lugar distinto (na pintura), mas porque obrigam (como obrigavam as pinturas de Angelico) a uma adaptação do olhar à estranheza do que é visto. Se se quer ver a pintura, então temos de entrar para dentro dela, habituarmos-nos à sua luz e à sua estranheza, “convertermo-nos” à pintura ou em pintura, convertemo-nos à sua poesia. Foi o que eu persegui e “induzi” ao longo da criação des-

<sup>352</sup> Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico...* (op. cit.), p.275.

<sup>353</sup> A *presença* é o ir-e-vir *da* pintura, dos seus fenómenos espalhados na sua matéria. A *figura* é o nosso envolvimento com a pintura, de modo que somos nós que vamos até à pintura ou que dela nos afastamos. É o distinto do seu momento significativo, do seu sentido revelado mas inefável.

<sup>354</sup> A pintura é o lugar que desperta o *imemorial* da pintura, não apenas a memória implícita na matéria ou a memória com que a matéria *escreve* a presença, mas a conversão (do pintor-observador) a um lugar onde todas as pinturas têm a sua memória, onde todas as pinturas existem em potência, onde existe a memória total da pintura. Neste sentido, o de uma memória imemorial, a *figura* é conjugação da pintura numa memória universal da pintura, no lugar Aberto da pintura, onde se identifica com as outras pinturas da série e com uma universalidade própria da pintura, com um universo pictórico de todas as pinturas, ou da pintura como existente, que nos permite reconhecer a pintura como *lugar*. Neste sentido, a pintura é comunicação com o pictórico e pelo pictórico dentro do universo da pintura.

ta série: adotar na minha pintura um sentido íntimo do *lugar* ou de retiro e de memória de um *lugar* espiritual, mesmo que memória de um *lugar* onde nunca estive presente, memória do *imemorial* da pintura: esta contradição de uma memória de um lugar imemorial é também a propriedade do *distinto* da pintura na sua poesia.

As Figs. 59 e 60 representam mais especificamente essa transição entre a *figura* de Angelico e as *Hipnosis*, e um exemplo do tipo de relações estabelecidas dentro dessa rede imemorial da *figura*. Na Fig. 59 vemos tanto uma representação desses famosos *marmi finti* de Angelico, como a experiência visual de uma luz crepuscular, transição gradual do azul mais claro ao azul mais escuro, transição esta entre valores luminosos que se apresentou como uma *deslocação e com uma estranheza própria à figura*. Em *Hipnosis 8* tentei representar estas duas *figuras* não no sentido de cópia mas no sentido de uma reinterpretação e adaptação desses valores combinados. O “mármore fingido” não se apresenta aqui como representação das artérias da pedra mas na *apresentação* de uma matéria empedernida (a verde claro). *Hipnosis 8* reenvia, portanto, à rede de sentido que se compõe entre estas pinturas e as pinturas de Angelico. Junta-se ao sistema, acrescentando a memória do imemorial, contribuído para a distinção do conjunto em que se insere, no sentido em que obriga à deslocação e ao reenvio quer à pintura de Angelico quer às outras pinturas da série: *movimento total* ou integral específico ou próprio da série que lhe confere a sua distinção.

Poder-se-ia dizer que, no sentido em que a pintura da série funciona em rede e em que obriga também à deslocação e ao reenvio à pintura de Angelico, aquela se apresenta como “textura de Ser” também no *seu sentido presencial*. Mas a “textura” fenomenal liga-se mais com a tela particular e com a sua *textura material*, ou seja, a textura material da tela une-se à percepção existencial da pintura e durante a construção da pintura, das partes que a compõem. Neste caso a pintura apresenta-se em fluxo e refluxo que vai e vem até à visão. No caso figural, trata-se da ida e vinda do sujeito à pintura e da percepção primeira do objeto final, da ideia do objeto acabado, durante e após a criação, daquilo que na criação nos apela para a ideia final como resultado e conclusão mesmo que esta não seja óbvia. É, como em Ticiano, a ideia do espaço singular e total da pintura. É o *pressentimento da sua significação*. Essa é a *figura* desta série, que se expõe na *figura* de cada pintura, nas *figuras* que estão nelas.

Mas se é verdade que a série funciona em rede, não é menos verdade que a sua criação se deu também em rede. Como é habitual na minha produção, cada pintura é criada ao mesmo tempo que outras pinturas não deixando espaço para uma clarificação exata do tempo exercido em cada uma delas em particular. O ideal é que estas sejam criadas *dentro de um sistema* ao qual cada série obedece, sistema que em conjunto com todos os outros está incluído no *processo geral* da pintura. Sistemas ao qual seria inexato dar um nome, quando muito um sistema de criação da *presença*, um sistema de criação da *figura* e, aqui, um sistema de criação da *figura na presença* ou da *presença figurada*.

Envolvida num sistema, é necessário que a pintura o reconheça e se reconheça no sistema. É necessário que este caracterize a pintura e que se reconheçam as suas características na pintura. Aqui o sistema é uma fenomenologia e uma poética. Mas o que liga, afinal, o sistema, ou o que é dele caracterizado na pintura? Não havendo tempos exatos à criação, sendo a criação processual primeiro e sistemática depois, a unidade

da pintura dá-se dentro de um ritmo criativo e criador que acompanha a criação dentro do sistema e assim dentro do processo. Importará, se se quer caracterizar a pintura serial a partir de um sistema, descrever o seu *ritmo*, a sua criação sistemática e ritmada sabendo que o ritmo caracteriza todo o sistema e a pintura consequente espalhando-se ao processo de criação pictural.

## 6. Tempo e Ritmo 2

Julgo ter já apresentado uma série de imagens que apresentam as *figuras* que se criaram dentro de uma certa ordenação ritmada. Não poderia, com exatidão, dizer qual a primeira e qual a última e julgo que dentro de uma perspectiva de reunião e de conjunto, o fator sequencial não será importante. A ordem que a pintura persegue encontra-se imersa nessa ordenação ritmada que caracteriza o sistema, uma ordem que permite ainda a liberdade de ir da *presença* à *figura* e de volta à *presença* e que se liga a uma “significação existencial”. Ou começar pela *figura* para construir a *presença*. É por isso que a relação com o tempo por via do ritmo é tão importante<sup>355</sup>.

Com as Figs. 47 e seguintes, julgo apresentar um certo ritmo que se focou numa rede de *figuras* entre a minha pintura e a de Angelico. Nesta perspectiva, o ritmo apresenta-se como um caminhar da *figura* na direção da *presença*. Mas a *presença*, ou seja, a construção do fundo fenomenológico funcionou como *abertura à figura*, ou à *figura como destino aberto*. Pelo que mais uma vez se torna difícil e até indesejável definir se

---

<sup>355</sup> Penso que será importante entendermos que o tempo da pintura é um tempo fenomenal e não um tempo sequencial. “O presente é a consequência do passado e o que advém é consequência do presente. Esta célebre metáfora é na realidade muito confusa. (...) Os «eventos» são recortados por um observador finito na totalidade espaço-temporal do mundo objetivo. Mas se eu considero o próprio mundo, não há senão um único ser indivisível e que não muda. A mudança supõe um certo posto onde eu me coloco e de onde vejo desfilar as coisas; não há eventos sem alguém a quem eles advêm e da qual a perspectiva finita funda a sua individualidade. O tempo supõe uma vista sobre o tempo”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p 472. É por isso que os fenómenos ou «eventos» se inscrevem no tempo como um único “evento”, o de uma visão sobre esse tempo. Esses fenómenos existem, assim, dentro de um “campo de presença”: “É no meu «campo de presença» em sentido lato, - esse momento que eu passo a trabalhar com, atrás dele, o horizonte do dia escoado e, diante dele, o horizonte do serão e da noite, - que eu tomo contacto com o tempo, que eu aprendo a conhecer o curso do tempo. (...) Quando eu evoco um passado distante, eu reabro o tempo, eu volto a colocar-me num momento onde ele comporta ainda um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje longínquo. Tudo me reenvia portanto ao campo de presença como à experiência originária onde o tempo e as suas dimensões aparecem *em pessoa*, sem distância interposta e numa última evidência”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), pp.477-8. Esta colocação do tempo por horizontes é a experiência de momentos que se imiscuem uns nos outros, modificando-se: “A cada momento que vem, o momento precedente sofre uma modificação”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.478. O que existe é a “coesão de uma vida” e não uma apresentação de presentes sucessivos e sequenciados: “Há um único tempo que se confirma a si mesmo, que nada pode trazer à existência sem já a ter fundado como presente e como passado por vir e que se estabelece de uma só vez”, Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.483. O tempo é, assim, um consigo mesmo, e não saberíamos dizer onde acaba o presente existencial do nosso tempo. Neste sentido, afirmar uma sequência torna-se difícil ou desnecessário, porque o início da pintura influi no seu fim, de forma coesa. Não existe a determinação absoluta do seu início ou do seu fim mas o ritmo do seu tempo. O tempo da pintura é bem um tempo imemorial. Mikel Dufrenne é da mesma opinião: “Sem dúvida que o ritmo não pode senão organizar o espaço e não inscrever o devir real no tempo objetivo; ele não preside a uma progressão temporal, mas à unificação de um diverso espacial”, Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.366. Vol.I.

é a *presença* ou a *figura* que domina o sistema enquanto característica principal do sistema. O meu desejo foi que uma característica principal fosse a reunião dessas duas características particulares numa circularidade particular ao sistema.

Pelo que se torna importante definir o que seja o ritmo. Voltamos aqui a Dominique Demartini:

“É nas «sensações confusas» e no «caos irizado» que se joga a nossa verdadeira relação com o aberto. O que se segue, o que se constrói na vida quotidiana, não é senão uma relação com o constituído para a vida corrente, do estruturado para a ação que se dá numa experiência do sentir que não tem, enquanto tal, significação particular. Então ela encontra-se no fundamento de todos os nossos juízos e de todas as nossas ações. Quer dizer que na sua origem há um tom, um tom que dá a cor à vida a cada instante e do qual não sabemos se ele surge do nosso próprio humor ou se ele irradia do mundo”<sup>356</sup>.

Na origem e na continuidade do processo da pintura, dentro dos seus sistemas, o ritmo inaugura e instaura uma relação com o quotidiano do pintor no *atelier*, situa-se em relação com o *aberto* que atravessa todo o quotidiano ou a vida corrente. Nesse sentido o ritmo é ritmo da continuidade do quotidiano e da vida que percorre: o quotidiano do *atelier*, da vida criativa, dos momentos de criação e da continuidade da vida enquanto vida criadora no sentido da criação de uma *presença*, de uma “textura” de fenómenos. Em relação com a obra, com cada uma em particular ou com o conjunto reunido, Demartini diz-nos que

“ser sensível a um ritmo é abrir-se a um processo de erosão e de corrosão. É receber o sentido no coração daquilo que já é um processo. Por consequência, é a instância da relação à forma (o ritmo) que é a instância da relação ao esforço”<sup>357</sup>.

Este esforço de que fala Demartini, é o esforço em direção à obra<sup>358</sup>, é o esforço do que é periférico em relação à obra em colocar-se dentro da obra: o ir-e-vir da obra. No entanto, é também o processo (e dentro do processo o sistema) de perseguição do sentido da obra. É neste sentido que ele é ritmo e forma. Mas forma aqui não é ainda matéria. A forma configura-se no seu metamorfosear, no *continuum* da sua transformação não se tratando, portanto de um *aspecto* do visível mas de um aspecto do *sensível*: ela é o inaparente que se persegue.

---

<sup>356</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.35.

<sup>357</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.36.

<sup>358</sup> Encontramos uma referência a este esforço do ritmo em Dufrenne: “O ritmo (...), é a constância da lei que organiza o espaço. Essa lei fornece o elemento de repetição indispensável ao ritmo para figurar o movimento: o que se repete é a forma fundamental da obra nas suas subdivisões; a obra desdobra-se explicitando a sua própria fórmula, não repetindo indefinidamente o mesmo desenho por efeito de uma adição mecânica, como no decorativo, mas engendrando uma diversidade na unidade do seu ser. E o movimento não é senão esse desenvolvimento de uma essência, a aventura de um ser igual a si mesmo através das suas metamorfoses, como do tema através das suas variações”, Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.371. Vol.I. O sentido da obra não é intencional, ele desponta do próprio processo. Mas a indução de um tom, ou desse “sentido” que se vai formando ao longo do processo, é operada a partir do “esforço” exercido sobre a obra. É o “esforço” continuado e ritmado que dará ao tom o seu “sentido”. Um ritmo, em pintura, não é a repetição de um esforço sempre idêntico a si mesmo, mas de um esforço que dá uma constante de sentido através da “diversidade na unidade do ser” da obra.

O que se passa com o ritmo é que este é a oscilação da *figura* que se sobrepõe à vibração da *presença*. É o ir-e-vir à pintura que se combina com o ir-e-vir da pintura. Neste sentido, ritmo é ainda esforço que persegue a forma, é a direção original e inicial à qual somos fiéis durante a criação. É a forma que se *configura* na *presença* da matéria, sendo todo o esforço ritmo de configuração na matéria<sup>359</sup>. Matéria que, como vimos, opõe a esta direção a sua resistência própria que não permite a obtenção da “figura” exata mas da *figura na sua própria indefinição*. Esforço na direção de uma objetividade da forma que nunca se atinge, um pouco à *maneira* de Ticiano que com a sua *pittura di macchia* torna as formas mais indefinidas mas salienta dessa forma o espaço pintado, o *espaço figural* ou poético da pintura.

“Se um artista como Cézanne pode estar envolvido no trabalho criador por um tom azul-roxo é porque este último lhe aparece numa certa claridade: portanto, podemos dizer que a experiência cézanniana atesta da eficiência de uma fenomenalidade que não é nem prisioneira das estruturas intencionais nem perdida nas trevas da imanência sensível mais íntima. De resto, se essa fenomenalidade pode dar lugar à obra é porque uma troca se tornou possível no coração do sentir entre fenómeno recebido e o ato que o inicia”<sup>360</sup>,

ou seja, entre *presença* que se recebe da matéria (e do quotidiano da vida criadora) e a *figura* que a inicia. *Figura* como ato, como ideia, como indução, como esforço em direção à obra.

Demartini fala-nos desta troca:

“ «tornar-se enquanto qualquer coisa vem» não é simplesmente um face-a-face. É também um duplo escoamento, uma temporalidade que cruza uma outra. Desde a origem da obra há, portanto, uma conjunção de dois fluxos. Ou, para melhor dizer, um ir e um voltar que não serão mais que um processo complexo”<sup>361</sup>.

Ir-e-vir da obra que se mistura com o ir-e-vir à obra constituindo nesse ritmo integral, a totalidade do movimento possível e a liberdade desse movimento entre obra e pintor no *atelier*. O ritmo é portanto algo que surge desde a obra e que nos faz retornar a ela, que se mistura com o quotidiano porque enquanto fazendo parte do processo da pintura e correspondendo a um sistema particular dentro desse processo, liga-se com a obra e liga o pintor à obra enquanto continuidade do ato de pintar, ou seja, faz o pintor continuar na obra, persistir e insistir nela enquanto origem. Liga a *presença* à *figura*, porque faz ver na *presença* (o visível) a *figura* (o invisível):

---

<sup>359</sup> “(...) quer aja sobre as intensidades ou sobre as tintas, o esquema rítmico rege o desenrolar dos elementos picturais; sugere a profundidade pelo movimento que lhes imprime e que é no total um movimento em direção à realidade do objeto pictural através da verdade do objeto representado”, Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie...* (op. cit.), p.373. Vol.I. Dufrenne refere-se aqui a Cézanne, mas aquela “verdade do objeto representado” é aqui a verdade do esforço na procura do tom da obra. Foi o tom, mais do que um objeto exterior à obra, que eu pretendi representar.

<sup>360</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.39.

<sup>361</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.39.

“Se a origem se revela, não é porque o Interior permanece na obscuridade enquanto que uma exterioridade artística advém e lhe corresponde: o interior exterioriza-se na obra, o invisível acede a uma certa visibilidade”<sup>362</sup>.

É no ritmo que esta visibilidade *dá a ver* o invisível ou a *figura*. De resto este *dar a ver*, enquanto *continuidade ritmada*, não revela a “figura” de forma estática e permanente. A *figura* é algo que está em constante processo de revelação, transformação, “conversão”. Não se apresenta (ou à sua *forma*) como algo que contenha em si a objetivação estática da representação exacta. A *figura* é a configuração enquanto ato, está em permanente mutação, é o “próprio fenómeno do movimento”:

“ (...) a forma está em formação na obra de arte. Não é a figura estática que representa o objeto ou o equivalente estrito da forma geométrica. Pelo contrário, é a formação em ato e em desenvolvimento. É nesse sentido que é possível falar de uma vida da forma”<sup>363</sup>.

A forma vive, portanto, cresce, desenvolve-se na *figura* a partir da matéria<sup>364</sup>. Mas nesse crescimento, necessita da matéria<sup>365</sup> ou da resistência material que crie o obstá-

---

<sup>362</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.57.

<sup>363</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit.), p.63.

<sup>364</sup> Mas ao desenvolverem-se a partir da matéria, a forma ou formas criam a própria *figura*. O procedimento em pintura, da criação da *figura* a partir de um centro da matéria, o desenvolvimento e crescimento orgânico e natural da *figura* a partir de um fluxo de fenómenos materiais, é análogo ao da poesia moderna. Mallarmé é um exemplo paradigmático de quem escreve a *figura* do poema a partir da *presença* da matéria (as palavras e as significações) do poema. “Mallarmé torna real o mistério essencial que ocultam os objetos familiares, precisamente porque ele *não procede de modo conceptual e que, pelo contrário, ele impregna as coisas mais simples do ser absoluto*, do nada, tornando-os enigmáticos aos nossos próprios olhos”, Friederich, Hugo - *Structure...* (op. cit.), p.135. A *figura* do poema não é o episódio central do poema, mas uma certa configuração do poema todo a partir da sua exposição extensa. Ela é, também, um certo sentido que é perseguido na escrita. “Numa carta escrita em 1868 (18 de Julho a Cazalis), Mallarmé comenta um dos seus poemas e nota que o sentido – se é que o poema tem um – é suscitado pelo espelhamento interior das palavras. Mallarmé quer dizer que uma palavra transmite qualquer coisa da sua própria significação a outras palavras que não tem objetivamente nada que ver com ela. (...) a unicidade das significações é recusada à coisa”, Friederich, Hugo - *Structure...* (op. cit.), pp.148-9. A matéria do poema é bem este “espelhamento” das palavras (e suas significações) umas nas outras. Constitui-se assim a presença do poema. “Os «períodos» na frase transformam-se em frases fragmentadas (*éclatées*) afim de que as palavras, tornadas o mais sintaticamente independentes possível, brilhem do seu próprio clarão (*éclat*)”, Friederich, Hugo - *Structure...* (op. cit.), p.152. Mas a sua figura é mais o sentido coeso ou único que o poema perseguiu. “É difícil dar um nome ao *centro* a partir do qual Mallarmé cria a sua poesia. Não podemos falar dele senão com muita precaução e reserva: não devemos entender por isso um conjunto de sentimentos isoláveis uns dos outros, mas o *conjunto de uma interioridade* que engloba as forças racionais e pré-racionais, os estados «de alma» próximos do sonho, tanto quanto as mais austeras abstrações, uma interioridade da qual a unidade é perceptível nas vibrações da linguagem poética”, Friederich, Hugo - *Structure...* (op. cit.), pp.153-4. A indução da figura do poema na sua matéria ao longo da escrita acompanha todo o movimento de escrita do poema. Essa linguagem, portanto, “não pode ser, com efeito, senão um bater de asas, uma atmosfera rica de múltiplas significações e na qual tudo é movimento, onde, enfim, nada é limitado”, Friederich, Hugo - *Structure...* (op. cit.), p.144.

<sup>365</sup> Dufrenne faz a distinção entre matéria e material: “toda a obra tem uma matéria, que é propriamente o sensível. Podemos distingui-la do material que produz o sensível. A matéria da música é o som, e não o instrumento que é o meio pelo qual os sons podem ser engendrados. Do mesmo modo, a matéria da poesia, é o som particular que é o verbo, e não a voz que a profere, ou o ator que a liberta no teatro com todo o seu corpo. O material, instrumento material ou humano, é como a matéria da matéria. (...) Esteticamente, o material não está lá apenas como material, o que é para o artista tanto quanto para o

culo à definição estática e inessencial da forma. É a luta entre o tom (essencial, procurado) e a matéria (resistência da obra) que criará a forma dissemelhante, a forma configurada e em desenvolvimento, a *forma viva*, portanto.

## 7. Técnica

Pelo que se torna necessário mergulharmos nas obras e descrever como funciona na intimidade a resistência da matéria à forma, ou noutras palavras, a relação da *presença à figura*. Se até aqui vimos como funciona o movimento que vai desde a periferia da pintura ao seu fundo, veremos agora como é conduzido o sentido inverso, o do fundo à periferia, que é o movimento da *presença* para a *figura*. Atentemos, então nas Figs. 67, 68, 69 e 70. As Figs. 68, 69 e 70 são transposições da Fig. 67 que é uma *figura* de um fresco de Fra Angelico. Esta paisagem distante de Angelico tem o seu reflexo e tradução em certas formas paisagísticas que são *figuras* recorrentes na minha pintura. No entanto, se atentarmos bem nos horizontes diluídos das minhas *Hipnosis*, verificamos que apresentam uma memória implícita da matéria e o imemorial como *lugar* da insistência no tom luminoso inicial que é procurado e que persegue o tom observado na paisagem de Angelico. A forma do horizonte de Angelico já é por si uma forma aberta ou viva, uma forma que em contraste com as “figuras” da encenação da *istoria*, se apresenta em transformação, em ato e em conversão, em deslocação, ou seja, apresenta-se em desenvolvimento. Ou melhor, ela desenvolve a sua própria apresentação, mostrando o seu lugar e tornando-se, em *perpetuum mobile*, abertura ao *aberto* da pintura.

Esta figura foi alvo de uma reconfiguração, da minha parte, mediante uma deslocação permanente, um emprego da dissemelhança e da estranheza, uma *perseguição do pressentimento* da significação no indício: a diluição do horizonte de Angelico, essa *umbra* em que está envolvido, é recolocada na minha pintura como zona na qual o tom do fresco foi *induzido*. Os resultados nem sempre são semelhantes porque na continuidade do sistema rítmico de procura insistente do tom ou seja, na continuidade da pintura do horizonte, o mecanismo da pintura foi isolado e repetido por mim e a técnica permitiu, depois de dominada, encontrar esse sentido do horizonte sem que este permanecesse o mesmo ou fosse sempre igual. Ou seja, não pude definir o horizonte de forma estática porque o meu envolvimento com o horizonte é sempre o de um dinamismo e o de uma projeção do meu ser nessa distância. Nesse sentido, um horizonte aponta não só para uma profundidade da pintura no interior dela, mas também para um longe que se afasta da pintura, que é o da pintura mas na *periferia da pintura*, na vivência e experiência da sua *deslocação ritmada e rimada*.

Ou seja, o mesmo processo de rasura ou raspagem da matéria permitiu descobrir diferentes horizontes no mesmo tom induzido de um só horizonte original. Houve como que um desdobramento de um horizonte em vários horizontes através de um movimento rítmico que não repetiu uma forma original, mas engendrou uma variação e variedade na qual uma constante foi sendo reconhecida e representada. O que se per-

---

artessão; ele está lá para aparecer mas como suporte do sensível que existe”, Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie...* (op. cit.), pp.377-9. Vol.I.



seguir foi o “tom original” desse horizonte de Angelico, ou a apreensão desse tom da fonte original (a Fig.67). Neste sentido há ainda variação serial ao induzir-se na obra o mesmo “tom” que se desdobra nos diferentes resultados do que pôde vir a ser esse horizonte ou se se quiser, o horizonte de Angelico transforma-se na ubiquidade do sistema de horizontes da pintura. O que existe é a construção da simultaneidade de horizontes. A simultaneidade tem que ver com a profundidade da pintura, com esse longínquo da obra que é constante nas pinturas. Como diz Mikel Dufrenne,

“sabemos demasiado bem que em toda a percepção visual a simultaneidade é mediatizada pela sucessão: o olhar passeia-se pelo objeto, ele nunca é demasiado. É através desse movimento que nos aparece o movimento do objeto; e é sobretudo por esse movimento que o objeto é objeto para nós, que ele penetra na nossa intimidade. Mas esse movimento quase impercetível e sem regra não acorda em nós o sentimento da duração. Nós sentimo-nos inertes perante as coisas inertes. O objeto pictural não se anima senão na condição de nos abalar mais profundamente”<sup>366</sup>.

Esta dimensão profunda do horizonte da pintura é também a intuição compreensiva do seu lugar. Se os horizontes são representados um pouco *por todo o lado* nas obras é porque estas se correspondem *a todo o momento* com essa profundidade do horizonte que contêm desde o início.

Foi a compreensão desta “estrutura de horizonte” como mecanismo que nos relaciona com a pintura, que me sugeriu a técnica a utilizar. A técnica e o material foram escolhidos de modo a responderem melhor à exigência dessa “estrutura de horizonte”. A relação que assim se compreende não é uma relação estática que se inicia a partir do momento que a pintura está acabada, mas uma relação dinâmica que acompanha, a par e passo, o processo de criação e que engendra o seu próprio ritmo criativo. Como, portanto, responder a este ritmo?

Daqui se pode já descortinar alguma da técnica usada por mim nesta série. O tom que é induzido é tomado como tom original da pintura. Como tal a pintura possui, na sua origem, esse tom. O tom havia de ser descoberto, então, como estando já lá, a partir de uma técnica que me permitisse “descortiná-lo” ou “desvelá-lo”. O envolvimento com o desvelar a pintura é já personalização da ação poética da pintura, da poesia da pintura exercendo sobre mim a sua sedução, envolvendo-me e sugerindo-me a sua *figura*. Como diz Merleau-Ponty:

“quando digo que todo o visível 1) comporta um fundo que não é visível no sentido da figura 2) mesmo naquilo que possui de figural ou figurativo, não é um *quale* objetivo, um em si sobrevoado, mas que desliza sobre o olhar ou é varrido por ele, nasce em silêncio sob o olhar (quando nasce de frente, é a partir do horizonte, quando entra em cena lateralmente é “sem ruído”) – portanto, se se entende por visível o *quale* objetivo, não é neste sentido visível mas *Unverborgen* (desvelado)”<sup>367</sup>.

O melhor meio de recriar um processo de velamento-desvelamento foi, afigurou-se-me, raspar a matéria (colorida) que a pintura já continha para que o *tom* viesse à luz do dia e transparecesse por entre a matéria aberta, retirada, rasurada. Dentro de um

<sup>366</sup> Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie...* (op. cit.), pp.349-50. Vol.I.

<sup>367</sup> Merleau-Ponty, Maurice - *O Visível...* (op. cit.), p.224.

ritmo, aceder ao “processo de erosão e corrosão” significava criar e recriar constantemente, variadamente, este processo: a melhor maneira de lhe aceder foi recriá-lo na pintura. Deste modo, houve que “insistir” na técnica: pintar para depois raspar e deixar ver a claridade da luz procurada, repetindo os gestos onde a luz obtida não correspondesse a esse primeiro “clarão” da obra, voltando a pintar e a desfazer, para voltar a raspar, desvelando a pintura e a luz, indefinidamente repetindo a técnica até obter um resultado minimamente satisfatório, um equilíbrio ou harmonia entre esse primeiro clarão induzido e a luz da obra obtida. Uma insistência na *presença* da pintura de modo a captar a sua *figura*. Um permanecer na fluência da *presença* durante todo o tempo que durasse o pressentimento da sua *figura*.

Este processo obedeceu assim ao movimento fenomenal do “fluxo e refluxo” da pintura, da insistência do ir-e-vir à pintura sobre o ir-e-vir da pintura, da *figura* ou tom induzido sobre a *presença* ou matéria. *Pintura que vem da presença à figura* pela sobreposição de camadas de matéria ou cor e *pintura que vai da figura à presença* através da raspagem dessa mesma matéria, de forma a entrever a *figura* que já está lá enquanto origem *presencial*, enquanto aquilo que na pintura foi induzido.

## **8. Conclusão**

Esta tese pretende expor uma textura de fenómenos dados dentro da experiência da pintura em contexto de *atelier*. Assim, parece-me que a amostragem de três séries não é demasiado exaustiva para a apresentação de um processo que decorre enquanto experiência e vivência, enquanto demonstração da continuidade do ato criador da pintura. Se em “A Construção de Paterson” a pintura se apresenta como fenomenologia da pintura e se em “O Banho de Diana” se apresenta como poética, em “Hipnosis” apresenta-se como unidade integral de fenomenologia e poesia da pintura. Mas o objetivo é eliminarmos o pressuposto de que a pintura é ou só fenomenologia ou só poesia. As séries podem, de facto, ser observadas cada uma segundo uma fenomenologia e uma poesia próprias, emergindo de cada uma das obras e delas às séries. Fenomenologia e poesia querem-se relacionáveis, como se observa em “Hipnosis”. No todo, a pintura apresenta-se como um processo construtivo de liberdade criativa. Mas apresenta, também, o pintor em face da pintura e relacionando-se com ela.

Daí a importância da apresentação de *uma fenomenologia e de uma poesia da pintura*. Porque o pintor não se anula nem elimina na unidade vivencial do *atelier*, ele é agente e criador de fenómenos e de uma poética enquanto dados que são percebidos dentro de um processo continuado de criação pictural. Ele é responsável pela “manutenção” da obra, por um certo esforço e por um certo trabalho de criação que são ao mesmo tempo, experiência e vivência. Não se pede ao pintor que traga para a obra os aspetos banais do quotidiano mas que ele mostre a transformação do quotidiano, a diferença da sua construção e a interpretação possível de um outro quotidiano. O conteúdo da obra não deve apenas espelhar acontecimentos que lhe são exteriores, mas deve estar *presente e figurar* na obra, isto é, deve nascer da obra e sugerir a sua própria diferença em relação ao que a cerca. A obra deve conter e sugerir um mundo, e não ser um reflexo banal do quotidiano. Foi com esta consideração em mente que parti para o “trabalho” da obra, para a construção e criação da pintura.

O texto apresenta nas suas partes aquilo que constitui o *mundo da presença* e o *mundo da figura* da pintura. Mas deve ter-se em consideração que o próprio texto (enquanto apresentação da teoria das ideias) é uma construção que tentou seguir duas intuições sobre a pintura. A primeira, que a pintura acolhe a nossa percepção fazendo-nos “mergulhar” nela, a segunda, que ela mantém-nos à sua “tona”. Estas duas intuições explicam-se, também, como movimento interno e externo da pintura, o que eu chamei de *movimento concêntrico* e *movimento excêntrico*: o primeiro, um movimento que é estimulado pelos fenómenos da pintura, o segundo, um movimento que é sugerido pela sua poética. Um mais próximo, outro mais periférico. Mas sempre, na unidade destes dois movimentos, a vivência insistente da pintura no *atelier*.

Estes dois movimentos são perceptíveis, segundo me parece, em toda a pintura. Se é assim, observam-se também na pintura que já está feita, aquela que observamos em galerias e museus. Mas é minha convicção também que ao experimentarmos estes

dois movimentos estamos a seguir e a repetir a experiência do autor no evento criador da pintura. Penso que uma das maiores riquezas da pintura é trazer em si as “marcas” do seu autor, virtuosas ou não. Estas são como que a afirmação da sua assinatura, mas são sobretudo a demonstração do seu gesto pessoal e criador. Mas essa pintura teve de ser criada em algum momento trazendo também a evidência de um mundo criado numa certa vivência e experiência. E foi a ideia de mundo do pintor e do processo de criação desse mundo que eu tentei expor esta tese.

Por um lado o texto, construído nem antes nem depois da pintura mas coincidente com a investigação em pintura, deve ser considerado então como construção que se coloca entre a cientificidade rigorosa e a interpretação possível. Ou seja, em obediência aos princípios incluídos na tese e de acordo com uma contemporaneidade e uma hermenêutica, a tese não apenas apresenta as suas ideias de forma clara como, na forma textual em que se apresenta, procura envolver o leitor num esforço pessoal de interpretação que o coloque no centro da leitura. Ela obedece assim ao princípio de uma certa filosofia e de uma certa poesia *também do texto*. Mas as ideias que se apresentam também textualmente como “textura” são descrições dos fenómenos e da poética investigados na pintura que aqui se apresenta e devem ser cruzados com esta mesma pintura, como que planando entre o texto (e sobre o texto) e a pintura.

Por outro lado, a pintura acolhe os fenómenos e a poética e é aí que observamos e vamos encontrar essa textura fenomenal e esse pressentimento poético que são, afinal, o seu conteúdo. Mas é também a própria pintura que se apresenta como abrindo-se à interpretação ou colocando-se já no aberto da significação. Na sua multiplicidade a pintura mostra um mundo possível e múltiplo que foi habitado por quem a criou e que sugere a habitação a quem a observa. Enquanto construção material que transporta o seu conteúdo na sua “qualidade pictórica”, apresenta-se como evidência da vivência do autor que se dá a ver através da obra mas que se abre também ao esforço interpretativo de quem a observa. No seu “ritmo” e no seu “campo” a pintura é *abertura* aos seus fenómenos e colocação do *aberto* da sua poesia por parte do pintor.

A observação da filosofia e da poesia *na* pintura é observação do conteúdo da pintura *na* sua qualidade pictórica. Não se pinta a filosofia nem a poesia mas é antes a pintura que se mostra filosófica e poética. Incluídas na pintura, mostram-se integradas e inseparáveis de uma criação pictural. Sobrepõe-se assim ao processo de criação pictural e exercem-se a par e passo da pintura. A pintura, a filosofia e a poesia tornam-se num mesmo mundo.

Apresento aqui um trabalho pictórico e literário que por vezes aparece como material sensório original. Esta tese deve ser lida principalmente com a sensibilidade da pintura e com a sensibilidade para a pintura, com a percepção do sensível na pintura. Neste sentido foca-se apenas em dois tipos de estruturas da pintura: *a presença fenomenal e a figura poética*. Não faz um estudo do prévio da pintura, não apresenta preconceitos, pré-juízos, prefigurações mas mergulha numa ideia de pintura que preexiste, que é contínua, e pretende mostrá-la como processo contínuo da busca incessante na pintura de uma origem para a pintura.

Esta tese trata de uma ideia de pintura e de um processo de criação e não de situações particulares como técnicas, materiais, composição, valores, tamanhos ou supor-

tes. Estas condicionantes estão sempre presentes na pintura desde o início. Ela trata da ideia de matéria, da ideia de espaço, da ideia de tom, da ideia de tempo e ritmos criadores, da ideia de uma positividade geral do ato criador.

No fundo, esta tese pretende mostrar *um processo* de um pintor e um pensar e um fazer da pintura como ato de “realização” de *uma sensibilidade*. Neste sentido, pretende ser uma recolocação do pintor-observador não apenas à superfície mas no interior da pintura e do seu universo. Por isso desenvolve uma ideia de pintura que se afasta da ambição puramente representativa ou de cópia do real. O exemplo de Cézanne é aqui paradigmático: o pintor que, ainda subsidiário de um modelo exterior à pintura (a natureza em si) caminha gradualmente em direção à abstração (a unidade da natureza em si com a natureza interior). Cézanne “realiza” uma leitura possível, interpretativa e empenhada do mundo. Este trabalho possui a uma ambição semelhante: a “natureza em si” já não é exterior à pintura mas intrínseca, é a própria continuidade ininterrupta da pintura no *atelier*.

O que a tese trata, no fundo, é da potência da pintura, da sua capacidade operativa, enquanto possível objeto de observação e de ação. O seu valor é intrínseco e pretende ser um valor de conteúdo. Que o valor nasça na própria pintura, a partir da pintura, mas para o qual contribui uma investigação sobre o valor, uma investigação que pretende intensificar e desenvolver esse valor. E se o valor nasce na pintura que pré-existe sem “intenções” prévias (mesmo que por acrescento de um conteúdo que aí *induzimos*) é porque pretende deixar a pintura acontecer, gerar e vivificar-se, apresentando-se e configurando-se, gradualmente e continuamente.

## **9. Anexos**

## a) Entrevista com Phoebe Unwin (Excertos)

João: (...) A minha pintura vem com o *processo*, por isso não tenho muitas ideias pré-concebidas, elas *nascem dentro do processo*. Penso que isto é uma coisa boa na pintura, começar a agir deste modo. Que pensa? Quão importante é o processo da pintura (quando estamos dentro da pintura), comparado com o pensar ou preparar-nos para a pintura?

Phoebe: Eu diria que há uma variedade de maneiras nas quais estou a pensar acerca da minha pintura em termos do tipo de respostas que eu tenho enquanto faço um trabalho. Às vezes *começo com uma ideia bastante clara acerca de um tipo de atmosfera ou humor* – estou à procura das palavras certas... Sim, é mais uma *sensação ou sentimento*. Quando estou a pensar nesse sentimento particular do início do trabalho estou a tentar responder a ele e a referir-me a ele (...). No entanto não estou à procura de uma imagem particular, por isso não sei como uma pintura vai acabar – *pode haver uma certa tensão, um sentido de espaço ou os materiais...* Quero sempre extrair um *sentimento das cores* com as quais estou a trabalhar – *a materialidade da cor...* Também quando digo imagem, quero dizer mais uma *situação completa, talvez de um espaço ou de um lugar...*

J: Então não é uma memória de um objeto ou...

P: Não, porque *não se trata apenas de reproduzir uma imagem, mas também do espaço em torno do tema (subject)*. Ou do sentido que experimentamos...

J: Então a *memória existe sempre ao longo do processo*, enquanto o processo da pintura dura, a memória está sempre lá, não como referência mas como um modo de trabalhar...

P: (...) Quando eu uso a *memória* é mais para descrever algo acerca do mundo ou como podemos sentir essa coisa ou situação, explicando-a visualmente – explicando a relação que essa experiência tem com a cor, ou com a escala ou uma certa materialidade (...).

J: Penso que trabalhar com a memória é diferente de trabalhar sem objeto exterior, mas falava de um certo sentimento que persegue... *Pensa que a pintura tem em si uma espécie de memória?* Podemos relacionar-nos com a pintura e achar a pintura...

P: Quer dizer usar a memória de outras pinturas?

J: Talvez. Ou *a materialidade da pintura traz consigo a sua própria memória*.



P: Absolutamente. Mas penso que para mim *isso é um aspeto muito natural da cor* porque certas combinações trar-me-ão à mente certas coisas. Por exemplo, a expansão da cor: quer esteja a preencher a tela inteiramente ou quer seja um pequeno ponto... É *toda uma relação*... e quando digo toda uma relação, quero dizer *quando a cor e o conteúdo* convergem: a cor formando parte integral do tema... são indistinguíveis... (...) A cor será significativa para mim, não apenas como eu a vejo primeiro como um tubo de tinta, mas também como a cor parece mudar a sua *presença* uma vez formando uma certa forma na tela... Por exemplo, eu poderei estar a fazer, digamos, um pequeno círculo a laranja e serei inspirada tanto pela forma como pela cor juntas... Por isso não se trata apenas de encontrar inspiração na própria cor mas também na forma ou na escala que toma...

J: Mas os seus temas vêm da tela, então?

P: É sempre de ambos... Eu preciso de estar ligada a uma ideia, de ter experimentado alguma coisa... (...) Penso que varia, mas há um momento em que julgo se a pintura está a funcionar ou não, se está a comunicar a minha ideia, se está a resultar visualmente, se tem alguma espécie de *clareza*... Portanto, todos estes pensamentos vêm à tona enquanto trabalho, e nesse momento é muito importante ter conhecimento de grandes pinturas – conhecimento ou a experiência de olhar para grandes pinturas. Por exemplo lembrando Matisse, suponho que algumas destas coisas são acerca de trabalhar uma clareza, de aprender, suponho, como fazê-lo, ou como alguma coisa pode ser levada adiante. Também, penso, nas minhas pinturas há muito eco, de cor formada...

J: Eco?

P: Sim, pode haver alguma coisa a passar-se num lado da pintura e depois *há algo que ecoa visualmente, de algum modo se repete, no outro lado*. É acerca – penso – de *abraçar o espaço pictórico*, de alguma forma, tornando-o tão poderoso quanto possível. Este “eco visual” também se aplica ao explorar a *relação do tema com o seu ambiente* – um borratar dessas fronteiras.

(...)

J: Outra pergunta: ritmo: o que é para si o ritmo? É apenas quando uma pintura está a funcionar, como diz?

P: Ritmo visual...

J: Sim.

P: Penso que há ritmo numa pintura através da repetição de uma cor ou de uma forma...

J: Mas dentro de uma pintura isolada ou...

P: Sim, numa pintura. Mas *como estes “ritmos” podem construir-se difere*. Por exemplo, um aspeto é que eu *trabalho com diferentes velocidades de marca*: algumas das minhas pinturas são feitas muito rapidamente, enquanto outras são feitas ao longo de um grande período de tempo: Esses são diferentes ritmos para mim também – não apenas o padrão. Acho fascinante que com a pintura a atitude com que a pintura é feita é capturada no trabalho acabado...

J: Então é a pintura que exige algum ritmo...

P: Sim e quero enfatizar que *estou interessada em muitos tipos diferentes de “ritmo” visual*.

J: Então força-se a trabalhar com diferentes ritmos...

P: Não é forçar... (...) Para mim é uma curiosidade acerca da pintura. Acho excitante ver o que acontece, por exemplo, se usar uma cor numa certa escala ou em pensar como posso lidar com determinado tema... Para mim, toda esta investigação é uma grande alegria e desafio... Estou interessada em como uma pintura comunica. (...)

(...)

J: (...) No meu trabalho *tento fazer sempre qualquer coisa que seja bastante diferente do que fiz anteriormente. Também trabalha deste modo?*

P: ...*sim*...

J: Ou vem naturalmente no seu trabalho?

P: De certa maneira vem naturalmente porque é o que estou a sentir... Às vezes uso o instinto para fazê-lo...

J: A minha questão é se se força em ser diferente...

P: É instinto... Mas também há uma espécie de controlo noutra sentido, porque não é totalmente caprichoso, de fazer o que me apetece. Eu vou trabalhar até algo que eu sinta que vale a pena fazer, e quando digo “vale a pena”, posso nem sempre acertar, mas espero que as pinturas vão mais profundamente, em alguma espécie de investigação naquilo em que estou interessada. (...) De certo modo *é tudo sobre a mesma coisa mas de diferentes ângulos*.

(...)

P: *Algum do tom ou forma mais controlada vem de querer abraçar, de certo modo, uma variedade de ritmo, de sensação e de sentimento, e também por vezes acerca de... abraçar uma tensão particular*.

(...)

P: (...) eu quero que a pintura faça o seu trabalho no mundo. A comunicação visual é um aspeto importante... (...)

J: (...) E quanto à figuração? Que chama de figuração?

P: Penso que por vezes *a figuração no meu trabalho pode apenas inscrever-se num grau muito pequeno... pode ser quando alguma coisa se torna reconhecível, ou pode estar apenas mais no título...*

J: No título?

P: Sim, em certo sentido... Porque penso que até certo ponto pode não ser uma pintura completamente abstrata se tiver um título e como que encorajar-nos a procurar qualquer coisa nas imagens.

J: Então o título leva a pessoa a ler o conteúdo?

P: De certo modo penso que sim...

J: Para mim todo o poder da pintura é que ela pode obter uma estranheza, pode apresentar as coisas de modo diferente, mas de um modo estranho, também. Pode apresentar uma certa ambiguidade... A minha próxima pergunta é sobre a realidade e a abstração e quanto acha que é possível separarmo-nos de uma certa tendência em direção ao realismo e entrar num universo verdadeiramente abstrato...

P: Que quer dizer com realismo?

J: Pode-se levar a vida para a pintura ou trazer a pintura para a vida...

(...)

P: ...a relação entre realismo e... estar na vida ou trazer a vida para dentro da pintura? Bem, ambos são muito importantes para mim... É uma boa pergunta porque é um aspeto que eu vejo como fundamental... Espero fazer ambos no meu trabalho, e é por isso que as pinturas são frequentemente algo reconhecível – Espero que as pessoas possam reconhecer alguma coisa numa pintura que se relacione com as suas próprias experiências no mundo... Mas também a *fisicalidade da pintura*... isso é importante porque eu quero que ela tenha uma espécie de *presença* ou uma espécie de... parte de uma experiência. Porque eu sinto que as pinturas não são apenas objetos, sinto isso de modo muito, muito forte... (...)

J: Porque eu posso viver de uma presença da pintura, posso completar uma pintura e deixá-la ali e sentar-me em frente à sua presença durante tardes inteiras, a olhar para ela ou a ler um livro...

(...)

J: Penso que o *Brick Wall* acaba com a dialéctica do interior e do exterior, parece que tudo nessa pintura é interior e exterior, é tudo atmosfera.

(...)

P: (...) pode haver alguma dificuldade em trabalhar com algo tão familiar... pode parecer uma má ideia porque não há nada que...

J: Bem, você transformou-a.

P: ...se possa dizer mais. Sim. Estou interessada nesse desafio. E a outra razão porque eu quis pintá-lo é graças a uma ideia de fazer uma pintura muito plana, uma pintura de algo plano. Então, será que eu queria fazer uma pintura abstrata? Ou será que estava a pintar de uma forma que é essencialmente abstrata, de qualquer modo? E depois estava interessada nestas ideias da superfície pintada... Se era acerca de ir para dentro de alguma coisa, ou estar de fora de alguma coisa. E *estes dois (movimentos), movendo-se para dentro e para fora, é como eu penso que é o próprio espaço da pintura.*

(...)

J: Lembro-me desta frase de Merleau-Ponty. Ele diz que a forma é a identidade entre o fora e o dentro. Esta é uma pintura, penso, que se escapa a um certo cenário ou encaenação... O observador será o verdadeiro personagem da pintura. O espectador é a verdadeira figura desta pintura...

P: O espectador a verdadeira figura...? Sim, muito em termos do que eu estava a dizer de como o tamanho se relaciona com as pessoas e os seus corpos. É uma escala ergonómica.

J: E como foi trabalhar nesta pintura no seu *atelier*? *Pensa que a pintura extravasa do interior para toda a atmosfera?*

P: *Sim.*

(...)

P: (...) ...eu preciso de pensar acerca de todas as possibilidades que me ocorrem de modo a descobrir se o que quer que eu ponha na pintura é a coisa certa. Sabe, seria errado, por exemplo, para mim ter uma figura, um contorno de uma figura nessa pintura – e percebi porque é que isso estaria errado. É porque, não!, a escala faz esse mesmo trabalho e alguém perante o quadro é melhor do que uma figura pintada...É por isso que, como eu disse, pode ser um processo muito moroso porque há muito tempo de olhar e de pensar ao fazer uma pintura e de...

J: De procura?

P: Sim, exatamente.

(...)

P: (...) E conseguir esta clareza é, novamente, parte do desafio para mim. Clareza em termos de escolher o que deve ir e o que deve ficar. E isso pode ser difícil. Por vezes pode ser divertido fazer diferentes marcas mas elas podem não estar a ajudar à imagem...e então tem de ir embora. É como escrever, de certo modo, podemos ter de riscar um parágrafo inteiro – gostamos de como soa, mas não está a ajudar-nos.

(...)

J: (...) Outra questão é sobre as intenções, porque a fenomenologia recente está a tentar livrar-se das intenções no processo de pensar ou no processo da pintura, é uma espécie de *abertura para o mundo*, para o que eles chamam de uma “experiência mais radical do mundo”, ou de sentir o mundo. Por isso acho um pouco desagradável quando as pessoas põem as intenções na sua própria pintura, como quando querem vingar-se da perda de um amigo pintam um monstro ou...

P: Muito simbólico, quer dizer...

J: Sim. Pensa que é importante ter estas intenções ou ir para além do processo de intenção ou será que a pintura se relaciona mais com um processo do tornar-se, de nascer na pintura, desde a própria pintura em vez de acrescentar coisas que lhe são exteriores? *Quanto é que vem da pintura, quanto é que nasce na pintura?*

P: Oh, *nasce muito na pintura*. E penso que é isso que eu quero dizer quando digo que não sei como a pintura vai parecer até a acabar, e também o que quero dizer que há *a intenção* mas que há todas estas opções que rejeitamos ao longo do tempo. E pensar porque todas essas opções não estão certas. Sim.

J: Bem, uma última pergunta. Acerca de... bem, do modo como trabalha no seu *atelier*, o modo como se relaciona com a tela, qualquer tela que esteja à sua frente. Estou a pensar que a tela não é o único *medium* em pintura, mas que o espaço também é um *medium*. É uma espécie de extensão: *o corpo liga-se com o espaço, o espaço liga-se com a pintura. Chega-se a um ponto quando estamos a pintar em que tudo é uma espécie de textura*. Consegue sentir isto por vezes, chegar a esquecer o que a circunda quando está a pintar?

P: Sim.

J: Porque muita gente pensa que quando estamos a pintar, o *atelier* é apenas um *atelier*, um espaço fechado, quatro paredes... para mim por vezes estas quatro paredes desaparecem e estou numa realidade diferente.

P: Certamente. Penso que há essa espécie de envolvimento que se pode ter com o fazer uma pintura. (...)

J: Relaciona-se com a palavra “textura” no seu trabalho?

P: Muito em termos do tema e no trabalhar a identidade de uma pintura.

J: E fora da pintura também... O que quero dizer é *unir o mundo e a pintura*, a unidade do que quer que a circunde com a pintura.

P: Que quer dizer exatamente com textura? *Quer dizer a relação entre as coisas? E depois a relação entre as coisas e a pintura?*

J: Sim, também, sim.

P: *Sim, relaciono, sim.*

(...)

Phoebe Unwin, nascida em Cambridge em 1979, vive e trabalha em Londres. Está representada pela Wilkinson Gallery, Londres, tendo exibido individualmente em Londres, Los Angeles e Islândia e participou em várias exposições coletivas na Europa. É também *lecturer* em Pintura na Slade School of Fine Art, UCL, Londres.

Esta entrevista realizou-se a 18 de Setembro de 2012 na Whitechapel Gallery, em Londres. Para a entrevista integral e no inglês original, ver:

**<http://www.i2ads.org/en/blog/article/english-interview-with-phoebe-unwin/>**

## b) A Poesia da Pintura: os Tons Poéticos

Com Hölderlin é a possibilidade da expressão que se interroga e se resolve, mas não sem conflito. O que Hölderlin vive é o próprio ato de expressão enquanto processo *dessa expressão*. *A expressão tem a possibilidade única de se realizar apenas* enquanto processo e exposição desse processo.

“A poesia de Hölderlin não é a imagem do seu destino, é o seu ato”<sup>368</sup>.

A expressão em Hölderlin não é algo separado da vida e do destino mas algo que estando no seu interior os molda e os forma e assim faz precipitar um no outro, vida e destino complementando-se (tanto quanto possível) numa unidade a realizar: o Uno. O problema que se coloca quando se nomeia o Uno é a imagem que nos vem daquilo que exatamente não é Uno: *a matéria e a forma*, que tanto pertencem à arte como à vida e que formam a sua unidade composta, são em si elementos distintos que se juntam ao golpe de vista mas que em fundamento (ou na origem) permanecem distintos. É mesmo necessário que assim permaneçam, em diferença, para que a expressão seja a possibilidade de nos colocarmos perante uma e outra, de nos colocarmos na emissão e para que o olho construa e componha entre uma e outra, de nos colocarmos na receção. Mas se transportarmos o problema para a arte (poesia ou pintura), o Uno não desaparece senão no somatório das partes que compõem essa unidade. Ou melhor, não desaparece de todo mas antes se ausenta (como os deuses) e põe-se mais além: o Uno é o não dito, o que não se diz e está mais além, e é esse além que, como objetivo inalcançável mas tangível (ou pressentido), Hölderlin persegue como um Destino.

Mas com Hölderlin, o novo problema que se coloca é um problema da queda infinita no indefinível. As dificuldades próprias da interpretação da sua obra (poemas, cartas, romance, tragédia e ensaios) é um problema intrínseco à expressão do poeta, o problema do ilimitado dessa expressão. Como diz Georges Poulet,

“há sempre um ponto de partida no pensamento de Hölderlin, mas é essencial que seja indefinível. Estritamente falando, não é um ponto de partida propriamente dito mas mais um estado inicial, que não pode ter senão características negativas. Poderíamos chamar-lhe matéria, na condição de não conceber essa matéria senão desprovida de todas as qualidades positivas. (...) Ela nem sequer é potencial no sentido em que ela conteria em potência aquilo que estaria apta a desenvolver a seguir. Mas é potencial no sentido em que, *sendo absolutamente indefinível, ela é suscetível de desenvolvimento*, mesmo que em si mesma, no seu fundamento, ela não seja senão virtualidade pura”<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> Maldiney, Henri, “Se Destiner dans le Chant”. In Maldiney, Henri - *Art et Existence*. Paris: Klincksieck, 2003, p.160.

<sup>369</sup> Poulet, Georges - *La Pensée Indéterminée*. 2 Vols. Paris: P.U.F., 1985, p.271. Vol. I – De la Renaissance au Romantisme.

Hölderlin vê na resolução do ilimitado, ou seja, na sua interpretação poética *fundada*, o próprio conceito e unidade do Uno. Mas embora o poeta chegue a compreendê-lo (ao Uno) por via da expressão poética, nunca chegará a cumpri-lo: o seu destino é um destino que não se cumpre, inacabado (e que o mergulhará numa loucura na qual residirá quase metade da sua vida). A via da expressão gera a *transição, movimento para ou movimento em direção a*:

“talvez, ao seguir Fichte, poderíamos aceitar aquilo que Hölderlin está talvez inclinado a fazer, na fórmula seguinte: há a preexistência de uma *tendência*; mas será na condição de considerar essa tendência inicial como absolutamente geral, precedendo portanto todo o objetivo determinado e não sendo, em soma, senão uma eclosão confusa do espírito antes que este, ao desenvolver-se, se determine”<sup>370</sup>.

Para Hölderlin, a matéria (essa “virtualidade pura” de que fala Poulet) é o fundo que receberá a forma, se podemos traduzir nestes conteúdos a relação daquilo que ele designa de “matéria” e “elemento ideal”. E a matéria sendo poética é de facto confusa (essencialmente e necessariamente). Em “O Passo do Espírito Poético”, Hölderlin pretende explicar a matéria desta forma:

“Ora, qual será a matéria eminentemente apta a receber o elemento ideal, o seu conteúdo, a receber a metáfora e a sua forma, a transição? *A matéria é ou uma série de eventos, de concepções, de realidades a descrever, a pintar de maneira subjetiva ou objetiva; ou uma série de aspirações, de representações, de pensamentos ou de paixões, de necessidades, a designar de maneira subjetiva ou objetiva; ou enfim, uma série de coisas imaginadas ou de possibilidades, a dar forma de maneira subjetiva ou objetiva.* Nos três casos a matéria deverá prestar-se ao *tratamento ideal*, quer dizer que os acontecimentos, as concepções, contadas ou descritas, os pensamentos e as paixões retraçadas ou os factos imaginários formados deverão repousar sobre um *fundamento autêntico*, que os acontecimentos ou as concepções nascerão de *aspirações justas*, os pensamentos e as paixões de uma justa causa, as imaginações de um *belo sentimento*”<sup>371</sup>.

O que percebemos nesta descrição de Hölderlin é a *matéria como a “tendência inicial”* e preexistente de que fala Poulet. Porque a matéria existe como fundo de indefinição ao qual dar forma, é dela que devemos partir se quisermos chegar à forma que o “elemento ideal” lhe dá. *A matéria engendra a ideia e não o contrário*. Hölderlin continua:

“esse fundamento do poema, a sua significação, deve constituir a transição entre a expressão, a matéria representada, sensível, aquilo que o poema exprime verdadeiramente, e o espírito, a elaboração ideal. (...) *Entre a expressão (a exposição) e a livre elaboração ideal, encontra-se a fundação, a significação do poema*”<sup>372</sup>.

No entanto, depreende-se do que foi dito que a matéria é em si variada. E que a forma que a resolve, é variação sobre a matéria. Variação sobre a variedade. É neste

<sup>370</sup> Poulet, Georges - *La Pensée Indéterminée...* (op. cit.), p.272. Vol.I.

<sup>371</sup> Hölderlin, “La Démarche de L’Esprit Poétique”. In Hölderlin – *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1977, pp.612-3.

<sup>372</sup> Hölderlin - *Oeuvres...* (op. cit.), p.613-4.



movimento transitório que se situa o centro da diferença, ou seja, da expressão e da distinção “ideal”.

A expressão é bem o destino a que Hölderlin quis dar forma. Mas esse destino nunca obedeceu ao poeta, antes colocou-se à sua volta envolvendo-o e arrebatando-o:

“na esfera da pura verdade poética, será o destino do poeta que se faz mediador do Sagrado, que está em relação imediata com este e o envolve no silêncio do poema para o apaziguar e o comunicar aos homens, comunicação que exige que o poeta permaneça de pé, mas no entanto seja golpeado, mediação da qual a existência despedaçada não é apenas uma consequência, mas é essa mesma divisão do poeta, o apagamento no seio da palavra que, desaparecida a existência, continua, se afirma só”<sup>373</sup>.

A poesia de Hölderlin reside no meio (coloca-se aí) de um movimento mais geral, o “passo” da vida poética. Mas

“enquanto que o seu tom próprio é o de uma individualidade subjetiva que procede de um «sentimento único» e unilateral, ele aspira à unidade harmoniosa do todo. O tom da sua alma não é o de uma insistência em si mas de uma existência aberta fora de si”<sup>374</sup>.

Portanto em Hölderlin *tendência* não corresponde à *insistência* em si mas é um *movimento de abertura* do indivíduo à “significação” que não chega a cumprir-se.

Hölderlin situa-se no meio de um movimento e para o poeta a significação é o próprio movimento ou o poema só adquire significação enquanto movimento. É a expressão que enquanto momento material do poema dá origem à significação do poema quando este se movimenta em direção ao tom ideal. A significação é o próprio movimento. E para que haja movimento, duas direções, a dissolução e a expressão, confluem, alternam-se, mas singram juntas.

A expressão visa resolver, como possibilidade, um movimento de queda (dissolução) observado como negatividade ou momento negativo. Neste momento, queda e realização expressiva da queda são duas faces da *significação expressiva* do poema. Em Hölderlin, o poema é queda interminável como no seguinte fragmento:

“ (...)

Mas a nós foi-nos dado

    Não repousar em parte alguma,

    Desfalecem, caem

    Os homens sofredores

    Às cegas de uma

    Hora pra a outra,

    Como água atirada

    De rochedo em rochedo

    Anos a fio para o incerto”<sup>375</sup>.

<sup>373</sup> Blanchot, Maurice, “La Folie par Excellence”. In Jaspers, Karl - *Strindberg e Van Gogh (Swedenborg – Hölderlin)*. Paris: Éditions De Minuit, Paris, 1970, p.22.

<sup>374</sup> Maldiney, Henry - *Arte e Existência* (op. cit.), p.151.

<sup>375</sup> Hölderlin, “Canção do Destino de Hipérion”, trad. de Paulo Quintela. In Hölderlin - *Poemas* (op. cit.), p.69.

Mas é também unidade na queda, ou seja, unidade do movimento implicando dis-solução e expressão, queda e elevação. O problema do Uno é a expressão de uma reunião de elementos díspares e diversos. Com o poeta o poema é colocado como objeto mais alto de análise: assim é o poema nos seus diferentes géneros, que é analisado (ou os diferentes géneros *dentro de um poema*) e não a produção variada de modelos literários (que de resto abundam em Hölderlin). Isso basta para que uma comparação (mesmo que um pouco fortuita) se possa aqui estabelecer com a pintura: dentro da pintura, o pintor que pinta o Uno vê-se a braços com uma produção heterogénea e variada de elementos distintos, díspares, quase opostos. Como, portanto, unificá-los dentro de uma unidade? É aqui que Hölderlin se revela tão importante quando fala e expõe sobre a ideia do Uno que nunca é atingido mas para o qual *se tende idealmente*.

Voltemos ao ensaio “O Passo do Espírito Poético”. Aí a *matéria* é descrita como expressão variada que serve de base a uma forma que a completará: *a forma (ou elaboração) ideal*. Acerca da vastidão da variedade da matéria pictórica, eis que Hölderlin diz que

“em si o campo de eficácia é mais vasto que o espírito poético, mas ele não é por si. Considerado em relação ao mundo, ele é mais vasto; na medida em que o poeta se lhe apropria e se lhe assegura, ele é subordinado”<sup>376</sup>.

No entanto, este conflito entre matéria ou “campo de eficácia” e espírito poético é absolutamente necessário uma vez que favoriza o espírito poético e lhe dá a sua solução, ou seja, é o conflito entre estes dois elementos, “campo de eficácia” (matéria ou expressão) e “espírito poético” (forma ideal) que dá a significação ao poema (ou ao espírito do poema), significação esta que se situa então

“entre a expressão (ou exposição) e a livre elaboração ideal. (...) Ela é o elemento espiritual-sensível, material-formal do poema; e se a elaboração ideal, na sua metáfora, sua transição, seus episódios, é mais um fator de conciliação, e a expressão, a exposição, nos seus caracteres, suas paixões, suas individualidades, pelo contrário, um fator de dissociação, então a significação encontra-se a meio caminho”<sup>377</sup>.

Entre estes dois elementos Hölderlin estabelece uma relação de harmonia entre opostos, que denomina de “oposto-harmónico” e que a significação do poema vem a conciliar:

“a significação do poema – e é o que a caracteriza ainda – concilia os extremos porque nela eles entram em contacto opondo-se; pois esses extremos não são conciliáveis quanto ao seu conteúdo, mas quanto à *orientação* e ao grau de oposição, de modo que a significação concilia mesmo aquilo que é contraditório no ponto mais alto e que ela é absolutamente hiperbólica”<sup>378</sup>.

A poesia é ambiguidade, mas é também, conciliação.

---

<sup>376</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.613.

<sup>377</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.614.

<sup>378</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.614.

Para Hölderlin, o movimento poético procede de um “infinito particular” para um “infinito mais geral”. A obsessão de Hölderlin é, no fundo, criar aquilo que bem denomina de “*passo da poesia ou espírito poético*”. Trata-se de um *movimento* que tenta separar-se da poesia como *particularidade* e conferindo-lhe um sentido mais “geral”, ou seja, mais abrangente, endêmico, fazer com que o *particular* na poesia, característica que a limitava a uma *matéria*, se transforme na *forma ideal* da poesia, o seu geral, a poesia transbordando para a vida e a vida, sem outro recurso, passará a ser vivida poeticamente. Este processo (que Maldiney denomina de “autodiástole”<sup>379</sup>) é na realidade um *processo infundável de transição e de movimento*, ou melhor, de transposição constante entre poesia e Ser. Sendo um processo que implica que a poesia (particular) transborde constantemente para a vida (geral), Hölderlin veio a adjetivá-lo de *hiperbólico*:

“É precisamente graças a esse procedimento hiperbólico – segundo o qual aquilo que é ideal, aquilo que se opõe e se une harmonicamente não é considerado apenas como tal, como vida bela, mas como vida no sentido geral, logo suscetível de um estado diferente; não um estado diferente harmoniosamente oposto, extremo, se bem que esse estado novo não pode ser conciliado com o precedente senão pela ideia de vida em geral – é, portanto, graças a esse procedimento hiperbólico que o poeta dá ao elemento ideal um ponto de partida, uma orientação, uma significação”<sup>380</sup>.

O procedimento hiperbólico é portanto estruturador do processo de conciliação harmoniosa entre opostos cujo conflito de base dá a significação do poema (mesmo que, como diz Poulet, esta seja “indefinível”), mas é também, no transbordar de fronteiras entre opostos, gerador do movimento que tende para o Uno (sem nunca aí chegar), para o Infinito-geral que unirá (idealmente) o poema do ponto de vista estilístico na “vida poética pura”<sup>381</sup>, o que acontecerá mediante um modo de progressão e de “alternância de formas”<sup>382</sup>.

Em *Art et Existence*, Henry Maldiney expõe a mecânica deste *movimento poético unificador*:

“o tom da alma não é aquele para o qual cada homem está à partida “de acordo” e que é o seu tom próprio. É a ressonância não «daquilo que somos», mas «daquilo que procuramos» e fora do qual «nós não somos nada». Aquilo que Hölderlin procura é «fraternizar com tudo o que vive e existe sob a lua»”<sup>383</sup>. “Cada tom – quaisquer que sejam o seu lugar ou a sua função – é a ressonância de um carácter”<sup>384</sup>.

<sup>379</sup> Ver Maldiney, Henry - *Art et Existence* (op. cit.), p.152-3. “O homem ideal é aquele que, furtando-se à divisão necessária do espírito e ao encontro efetivo da alteridade, se dilata na inflação pura. Ele não tem propriamente mundo, mas compreende tudo sob o horizonte da sua autodiástole”.

<sup>380</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.615.

<sup>381</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.616.

<sup>382</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.616.

<sup>383</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.151.

<sup>384</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.151.

Neste sentido o *tom é ressonância de um carácter* porque se lhe opõe artisticamente (expressivamente, poeticamente), é colocado perante ele (ou antes dele) e funciona numa oposição binária mas não conflituosa:

“Quer seja como tonalidade fundamental ou como carácter artístico, o tom naif é a ressonância de um sentimento, o tom heroico é a de uma aspiração, o tom ideal a de uma intuição poética”<sup>385</sup>.

Embora Maldiney se apoie no ensaio “Sobre a Diferença de Géneros Poéticos” de Hölderlin<sup>386</sup> parecendo a sua explicação redundar numa aparente simplicidade descabida (e que não existe em Hölderlin), o autor compreende bem a natureza de oposição entre tom e carácter que segue a oposição-harmonia entre matéria e elaboração ideal da poesia: “de cada vez a tonalidade espiritual expõe-se num signo. E nessa exposição, onde é tanto em manifestação como em perigo, ela toma forma objetiva unindo-se a uma matéria diametralmente oposta, à qual o carácter artístico é subordinado”<sup>387</sup>.

Mas essa oposição é, também, *transporte*:

“a metáfora poética é *transferência* e *contratransferência*. Implica uma ação recíproca entre a tonalidade espiritual de início e a sua objetivação no carácter artístico. (...) Com efeito, a evolução da poesia de Hölderlin vai no sentido de uma *unidade tonal*”<sup>388</sup>.

Neste sentido, “a integração poética não é um estado, mas um processo”, afirma Maldiney.

De facto, como bem o nota este autor, a poesia de Hölderlin tende, a pouco e pouco, para uma *integração total de tons e de todos os tons num único poema*, e para a sua *alternância* dentro de um só poema:

“o poema consiste num seguimento de metáforas onde os três tons estão alternativamente em fase como tom fundamental e como carácter artístico. O espírito do poema passa para primeiro plano. O espírito torna-se essa «instância» que, de metáfora em metáfora, progride através da transformação e alternância de tons”<sup>389</sup>.

Maldiney afirma que

“a natureza reúne todos os tons: luz e trevas, caos e plenitude, violência e calma. O heroico, o ideal, o naif não são mais verdadeiramente discerníveis. E Hölderlin participa nesse todo”<sup>390</sup>.

Desse modo, o poeta é bem

“esse litígio entre todas as coisas litigiosas. O seu tom fundamental é heroico”<sup>391</sup>.

---

<sup>385</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.) p.153.

<sup>386</sup> “Sur la Différence des Genres Poétiques”. In Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), pp.632-38.

<sup>387</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.155.

<sup>388</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), pp.155-6.

<sup>389</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.160.

<sup>390</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.166.

<sup>391</sup> Maldiney, Henry - *Arte et Existence* (op. cit.), p.167.

É neste momento, o do tom heroico do poema e/ou da poesia, que o poeta atira um olhar sobre si mesmo no sentido de compreender o Uno e o Todo no qual se encontra. Experimentando a livre alternância de formas, a sua sucessão movimentada, plena e infinita, ele aproveita a ênfase do movimento para que, colocado na sua dianteira e aproveitando a oportunidade, possa experimentar-se como *centro de reunião possível de toda a matéria e de todo o carácter (forma)*, ou seja, possa experimentar a própria significação do poema, a *vida poética pura*.

Nesta fase (que não é nem última nem primeira mas constante e permanente em cada um dos momentos da sucessão possível), o Eu Absoluto (que Hölderlin vai buscar a Fichte) experimenta-se enquanto tal apenas quando confrontado com uma oposição a si mesmo. Diz então Hölderlin:

“a diferença entre o estado de solidão (o seu ser pressentido) e o novo estado, onde o homem se mete por livre escolha em oposição harmoniosa com uma esfera exterior é que, do facto de estar menos intimamente ligado a esta, ele pode abstrair-se e abstrair-se de si na medida em que é posto nela e a reflete sobre si contanto que não seja posto nela”<sup>392</sup>.

Colocado em si, mas usufruindo do tom heroico, o Eu confronta-se com a esfera exterior que se reflete sobre ele (e nele) e o permite perceber a verdadeira extensão da sua “vida poética”.

Em “Fundamento de Empédocles”, sobre o personagem que vive os últimos momentos da sua vida antes de uma morte desejada que o irá unir à Natureza Infinita, podemos ler a caracterização deste estado heroico:

“Empédocles, já há muito tempo predisposto, pelo seu carácter e filosofia, ao ódio à cultura, ao desprezo por toda a atividade demasiado determinada, ao desprezo por todo o interesse orientado para diversos objetos, inimigo mortal de toda a existência unívoca e, por esta razão, insatisfeito mesmo no seio de situações realmente belas, indeciso, sofrendo porque só há situações particulares, que não satisfazem plenamente porque não se encontram unidas num grande acordo com tudo o que é vivo, porque nelas ele não pode viver e amar como um deus...”<sup>393</sup>.

O herói reflete o extremo exterior para se voltar para si mesmo e considerar em si o Uno. Como afirma Rafael Argullol,

“o Eu Absoluto realiza-se mediante a sua dissolução no Único. Neste sentido o Único é, pois, a conjunção entre indivíduo e o mundo, entre o homem e a natureza, conjunção existente na atemporal «Idade do Ouro», quando, segundo o mítico desejo romântico, o homem tinha os atributos do deus e do herói e a natureza albergava, em igualdade de condições, liberdade, beleza e verdade”<sup>394</sup>.

É também por isso mesmo que

---

<sup>392</sup> Hölderlin - *Oeuvres* (op. cit.), p.624.

<sup>393</sup> Hölderlin cit. por Argullol, Rafael - *O Herói e o Único (O Espírito Trágico do Romantismo)*, Lisboa: Vega, 2009, p.76.

<sup>394</sup> Argullol, Rafael - *O Herói e o Único* (op. cit.), pp.70-1.

“o triunfo do Único no Uno e Todo significa o reencontro do homem com a natureza e, através dela, com a sua própria dimensão humana. Contudo, o que é, para Hölderlin, o Uno e Todo?: «Qual é o nome do Uno e Todo? O seu nome é Beleza»”<sup>395</sup>.

No projeto de dissolução romântica, em que o exterior não natural e mecânico é menorizado e em que a interioridade orgânica e subjetiva é reencontrada como sinónimo de uma natureza perdida, a subjetividade recupera a crença na unidade (e unicidade) do Todo, mas de um Todo (em si, na interioridade do poeta) que é Beleza. A Beleza é o projeto de unidade possível, o único projeto de confluência entre interior e exterior:

“ao homem que é capaz de se converter, plenamente, em «homem estético», é-lhe dada a possibilidade de alcançar o Único. Por isso, só quem apreende a Beleza eterna está em condições de conseguir a «realização da sua natureza humana». A Beleza assegura o caminho de retorno à «Idade do Ouro». (...) Face ao princípio de morte e desagregação reinante no «Espírito da Época», a Beleza tem o valor de um princípio de unidade e vida”<sup>396</sup>.

Também Jean-Luc Nancy se apercebeu desta característica do belo, escrevendo em “Hyperion’s Joy”:

“a condição da individualidade é realizada enquanto beleza; dito de outra maneira, a totalidade singular da beleza é a condição de individualidade, em si a condição do Todo”<sup>397</sup>.

A condição da beleza, o acontecimento da beleza é unidade no meio do movimento, da alternância de formas, da passagem entre matéria e carácter ou forma:

“a beleza faz-se «conhecida» através da sua passagem, através do seu *passar* dentro do poema (o poema *não é* beleza, mas a beleza passa por ele)”<sup>398</sup>.

Porque na relativização romântica de valores, a efetividade da beleza, a sua realização plena consegue-se no seu exercício e não na adição de um conceito artístico absoluto como o de Belo. Tudo existe no conflito de valores entre uma determinação subjetiva absoluta, o Eu, e uma valorização objetiva absoluta, o Belo.

O Belo em si nada é se não se transformar na vida poética que une toda a matéria (subjetiva e natural). Este movimento corresponde também àquele movimento em que o Uno que se tenta alcançar, se torna efetivamente no horizonte do possível e numa tendência, algo para o qual todo o poema e o poeta, toda a “vida poética” tendem *naturalmente*:

“o Uno falha divinamente em surgir, mas passa e torna-se enquanto passa, lembrando de si mas excedendo-se novamente, vindo a passar e transbordando na própria lembrança”<sup>399</sup>.

---

<sup>395</sup> Argullol, Rafael - *O Herói e o Único* (op. cit.), p.72.

<sup>396</sup> Argullol, Rafael - *O Herói e o Único* (op. cit.), pp.72-3.

<sup>397</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.76.

<sup>398</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.76.

<sup>399</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.74.

O Uno é o que está perto mas nunca se alcança e o Belo é o passado que se efetiva apenas no presente da sua realização que é movimento poético, *passo*:

“A Beleza torna-se na passagem da beleza”<sup>400</sup>.

O Eu, no qual conflui o Uno e o Todo não chega ao Belo, caminha na direção deste e goza apenas da condição passageira da beleza.

Este passar da beleza é a imanência da beleza, mas neste passar há *presença e figura*. Há exposição da construção e da conversão. Há variação de quadro a quadro e unidade em cada um deles. Uma demonstração da diferença de um a outro é, no sentido da presença, vivência ritmada, experiência existencial do ritmo. Preparação, combinação, aglomeração, projeção a partir da matéria, com a matéria. Ritmo, movimento amplo, pleno. O sentido da passagem, do passo, da possibilidade do nascimento da pintura em cada um dos quadros, em cada uma das formas que resolvem o quadro e no conjunto de formas que o compõem. Assim, ir e vir da presença da pintura, uso superlativo da percepção, com todos os sentidos despertados.

Em cada pintura há ensaio sobre a significação geral da pintura. A sua variedade é matéria (expressão) que procura a elaboração de um “tom ideal”. *O belo é o projeto da unidade possível*. Enquanto projeto, a sua construção é interminável. O Eu, no qual confluem Uno e Todo, não chega a unir-se ao Belo. As suas realizações são parte do ensaio sobre a significação da pintura, são signos, sinais da beleza, a meio caminho entre Eu e Belo, na transição do Eu para o Belo. O caminho é beleza. Hölderlin experimentou esta dissolução do eu que não se realiza no Belo, no Único. Nancy explica que Hölderlin percebeu esta impossibilidade de se atingir o Único: ....

Há a aproximação máxima à pintura, porque nunca se espera que esta tenha um fim. O Belo é posto de parte em troca de um passo, de uma passagem, ou de um momento numa série de outros momentos, de um ritmo. O ensaio da pintura como demonstração da pintura existe assim na demonstração do que a pintura pode, de quais as suas possibilidades dentro do limite do seu espaço próprio, concêntrico, que se concentra sobre si mesmo, que volta a si, sempre reenviando o (s) sentido (s) para si mesma. A pintura que nasce, isto é, *cada* pintura que nasce é demonstração dessa propriedade da pintura que é o seu movimento. A matéria fenomenal, a expressão. Um quadro nasce, depois o outro... Que se retira disto? Se *percebemos* a pintura vemo-la a cada novo nascimento. Nisto ela é igual e diferente. No seu todo é matéria que gera e acompanha o ritmo. A matéria pede a ideia, a matéria gera, é dela que o quadro nasce...

Mas de concêntrico, o espaço passa a excêntrico. Agora é o desenvolvimento próprio de cada um dos quadros no conjunto que se desenvolve. Do infinito particular da matéria passa-se a um infinito geral, do carácter da expressão passa-se ao tom da pintura que só o seu conjunto dá. O infinito geral não pode portanto ser o valor único do Belo, do conceito fechado sobre si mesmo, mas a ideia da beleza e do processo da beleza. Pintar é ver passar a beleza, é fazer despertar, a partir da matéria variada e da expressão, o sensível da beleza, que é sinónimo de variação (sobre a matéria variada).

---

<sup>400</sup> Nancy, Jean-Luc - *The Birth to...* (op. cit.), p.77.

Parto do princípio que o pintor o é verdadeiramente, tal como o poeta que não se vê nascer, mas se mostra nascendo no poema. A pintura é nascimento e é movimento. É expressão e poesia. Do ponto de vista da pintura, a matéria não é apenas assunto. “*A matéria é ou uma série de eventos, de concepções, de realidades a descrever, a pintar de maneira subjetiva ou objetiva; ou uma série de aspirações, de representações, de pensamentos ou de paixões, de necessidades, a designar de maneira subjetiva ou objetiva; ou enfim, uma série de coisas imaginadas ou de possibilidades, a dar forma de maneira subjetiva ou objetiva*”. A matéria pictórica não é apenas temática. A sua diferença em relação à matéria poética é o seu forte conteúdo material, a sua dependência de materiais. Mas uma *transição* pode acontecer. Ela pode ser “movimento para”, “movimento em direção a”, tal como a poesia o é. Os materiais, enquanto matéria pictórica, podem ser investidos de uma aspiração, ou seja, a carga emotiva e sinérgica do que deles se espera pode valer tanto como esses elementos que Hölderlin diz serem os da poesia. Num conjunto de telas e tintas ver uma “série de eventos, de concepções, de realidades” a pintar e a pintar “de maneira subjetiva ou objetiva...” Nas cores e nas formas de cada uma, uma nova série de “eventos, concepções...” Essa é a matéria que transita em direção ao tom ideal que o gesto dá. *A amplitude do gesto é o tom* que a pintura adquire enquanto ressonância de um carácter. O carácter de cada pintura é a variação da pintura em relação à variedade da sua matéria. *O gesto é o tom, o carácter a sua característica específica*.

Repetimos Hölderlin: “*o tom naïf é a ressonância de um sentimento, o tom heroico é a de uma aspiração, o tom ideal a de uma intuição poética*”. Como traduzir isto em pintura? Que o gesto naïf vem do sentimento, o gesto heroico de uma aspiração, o gesto ideal de uma intuição poética? A variedade material das pinturas pode considerar-se como *ensaio geral para uma tipologia dos tons* em pintura. A sua significação será o carácter geral que daí se apreender. Na sua variedade material (expressão) apresenta a *presença* da pintura, no seu tom ideal apresenta a *figura* na sua significação que é o seu passo, apresenta a elaboração poética da pintura, *uma elaboração poética pessoal da pintura* e segue o movimento poético de Hölderlin. Da expressão material (que é queda e elevação: a pintura falha, a pintura recomeça) movimenta-se em direção ao tom ideal, que não é apenas cromático, mas *lírico*.

Neste sentido a pintura individual procura o exterior da pintura. Que é apenas mais pintura. Procura o carácter fundamental da pintura que no gesto se funda. Assim, numa tipologia dos tons, como um conjunto de *fragmentos* que aqui se apresenta, a pintura segue o gesto como elemento que dará a decifração do ato de pintar e por conseguinte de toda a pintura. Hölderlin dá-nos três tons poéticos: naïf, heroico e ideal. Poder-se-á resumir a *matéria* que se apresenta, a variedade de pinturas, a estes três tons, no fundo e para se falar de pintura, a estes três gestos? Será necessário, então, olharmos a pintura, percebê-la, organizá-la segundo o gesto (ou tom) de cada uma. Assumindo que é o tom, um determinado tom, que guia cada uma das pinturas...



### c) Atualidade da Tese

Esta tese pretende integrar-se no conjunto de ideias características da nossa época refletindo a consciência da importância da atualidade do pensamento e dos estudos que vão sendo feitos. Posso retratar-me como um pintor que se quer contemporâneo e agindo na contemporaneidade. Sabemos como a atualidade pensa de modo abrangente. O território local (regional) já não está apenas em si, as fronteiras esbatem-se, as influências globais cruzam-se. O pensamento (e a ação) não são mais as de um tempo determinado nem as de um local único. As influências que por todo o lado se fazem notar e que modificam a atitude (natural) de um sujeito não são já apenas as de uma absoluta contemporaneidade (ou deverei dizer contiguidade temporal?) mas de um todo que se diria o todo da história universal e da humanidade civilizada que vem à tona.

Dir-se-ia que o todo da história humana está aí à disposição de quem dele quiser retirar exemplos, ideias, referências, etc. Com certeza ninguém quererá regressar às origens remotas da nossa civilização, ninguém quererá recuar no curso da história. A civilização custou-nos já demasiado e muito já foi alcançado para ser pura e simplesmente desperdiçado. Do mesmo modo, nenhum pintor quererá regressar às origens da pintura moderna ocidental, isto é, nenhum pintor atual quererá pintar como se ainda vivesse no séc. XV. Instintivamente, toda a influência do passado (que agora se encontra à disposição de todos) será vivida (e não revivida), isto é, será posta à luz da contemporaneidade e atualizada como vivência.

Porque há com a modernidade (incluindo a pós-modernidade e esta nossa época mais recente) uma grande consciência de si mesma e uma crescente autocompreensão que se vão refletir ora em estruturas de significação e em redes de sentido ora, por outro lado, em amálgamas de elementos sem significação que se apresentam aleatórios e sugerindo sentidos possíveis a quem os quiser interpretar. Desta forma, pôde a modernidade pôde compreender-se melhor ou pior, com mais ou menos sentido.

De qualquer modo, acima das variações de sentido da história, por cima das suas ondulações, a modernidade teve sempre a capacidade de se ser a si mesma e se olhar, de se compreender melhor ou pior. E se bem que as ondulações históricas tenham por vezes feito vacilar esta capacidade moderna para a autocompreensão a si mesma, como no caso da recente pós-modernidade<sup>401</sup>, torna-se agora necessário um novo esforço de compreensão da *nossa* modernidade e das estruturas contemporâneas de

---

<sup>401</sup> “Uma vez desfeitas as conexões internas entre o conceito de modernidade e a autocompreensão da modernidade adquirida dentro do horizonte da razão ocidental, torna-se então possível relativizar os processos de modernização no seu curso, por assim dizer automático, adotando a posição de distanciamento de um observador pós-moderno”, Habermas, Jürgen, “A Consciência de Época da Modernidade e a sua Necessidade de Autocertificação”. In Habermas, Jürgen - *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Alfragide: Texto, 2010 (1985), p.17.

agenciamento (novas redes de sentido, divergências significativas, influências e referências, conveniências e afinidades, etc.).

Se tento expor aqui uma tentativa de atualização não é apenas para tentar uma auto-justificação mas para dar a minha contribuição para uma compreensão da contemporaneidade e das práticas artísticas possíveis dentro de uma leitura contemporânea dos tempos. Neste sentido, à luz desta contribuição, a prática artística é observada como ação histórica, isto é, ação com sentido histórico porque agenciada no tempo atual (isto é, enquanto ação absolutamente contemporânea, autocompreensiva e presente). O que me parece é que ninguém chegou ainda tão longe na compreensão da ação histórica (artística ou outra) como Walter Benjamin nas suas “Teses sobre a Filosofia da História”<sup>402</sup>. Aí, Benjamin tenta extrair critérios próprios de uma modernidade “que se tornara simplesmente transitória”<sup>403</sup>. Benjamin não faz a mera caracterização do pensamento moderno mas a descrição também do que esse pensamento deve ser a partir daí. A IX tese onde figura o *Angelus Novus* de Klee, o anjo que deslocando-se na história volta as costas ao futuro e encara o passado, não é apenas um paradigma do pensamento histórico moderno mas o modelo a partir do qual qualquer ação histórica pode (e deve) desenvolver-se. E a tempestade, “aquilo a que nós chamamos progresso” é o que o impele incessantemente para o futuro<sup>404</sup>.

Segundo Habermas, o que Benjamin faz é proceder “a uma inversão drástica da relação entre horizonte de expectativa e espaço de experiência. Atribui a todas as épocas passadas um horizonte de expectativas insatisfeitas, e ao presente que se orienta para o futuro atribui a tarefa de experimentar em rememoração um passado correspondente de tal modo que possamos satisfazer as expectativas desse passado com a nossa débil força messiânica”<sup>405</sup>. Esta visão do “anjo da história” tem acento na reformulação (e ativação) permanente do conceito de tempo presente, do que ele é e deve ser, e dos sujeitos que se tornam em agentes desse presente “cristalizado”.

No entanto, a opinião de Benjamin é a de que todo o documento de cultura é também um documento de barbárie e toda a agencição com o tempo presente deve ser também a de uma redenção do tempo passado. Mas deverá o passado ser considerado apenas ao nível da sua inegável característica destruidora? Não poderemos nós ver nesse passado de barbárie um elemento simétrico, o da busca e construção de positividade, busca por vezes um pouco cega ao tentar incluir tudo (isto é, todos os fragmentos) numa totalidade de sentido positivo? Segundo Benjamin, “ao historicismo falta o arcaboço teórico. O seu modo de proceder é aditivo; ele utiliza a massa dos factos para encher o tempo homogéneo e vazio. Pelo contrário, a historiografia materialista repousa num princípio construtivo. Ao pensamento não pertence apenas o movimento das ideias mas também o seu repouso” (tese XVII). Neste sentido, não devemos ver na história apenas a tempestade do seu progresso, a vertigem do seu

---

<sup>402</sup> Edições portuguesas: Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 e a de João Barrento, Benjamin, Walter - *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

<sup>403</sup> Habermas, Jürgen, *O Discurso Filosófico...* (op. cit.), p.23.

<sup>404</sup> De modo semelhante, T.S. Eliot escrevia no seu *Wasteland*, quase de modo profético: “Sentei-me na margem/ A pescar, tendo atrás de mim a planície árida/ (...) Com estes fragmentos escorei as minhas ruínas/ À fé vos darei o que é devido”, *A Terra sem Vida*. Lisboa: Ática, Lisboa [ca. 1980], p.53.

<sup>405</sup> Habermas, Jürgen - *O Discurso Filosófico...* (op. cit.), p.26.

movimento compulsivo, mas compreender o passado (e o presente) no seu repouso, onde ele se “cristaliza em mónada”.

É nesta ideia de “repouso”, de “sedimentação”, que eu pretendo compreender, com esta tese, o sentido construtivo e positivo de toda uma modernidade artística (ou de todo o pensamento artístico moderno). Se a pintura existe dentro desta perspectiva, a sua extensão extra-artística inclui bem uma filosofia (fenomenológica) e uma poética (configuradora). Deste modo se compreende a pintura no seu grau máximo que é o da visão completa da sua modernidade e agenciamento, isto é, enquanto construção atualmente possível e necessária. É algo de parecido com a forma na qual esse repouso transparece que eu chamei aqui de *presença* e de *figura*. Porque a *presença da figura e a figura da presença* contém esse conteúdo extra-artístico na pintura e que se torna assim artístico: a visão filosófica e poética da pintura na própria obra, o seu princípio crítico e imanente, construtivo e autoconsciente e a autoreferência do seu próprio *medium* que se apresenta e se (con) figura.

O uso da fenomenologia tem também a intenção de recolocar a posição do sujeito (artista) face ao conhecimento (artístico). Porque a fenomenologia (de Husserl) pretende a redução fenomenológica do conhecimento e a crítica ao psicologismo e entende um conhecimento que se dá na presença (na apresentação) dos fenómenos na consciência, eliminando (ou pondo apenas de parte ou entre parêntesis) os pressupostos empíricos. Mas a fenomenologia que aqui se apresenta é uma fenomenologia que parte de uma fenomenologia visual para se tornar compreensiva enquanto *fenomenologia da pintura*. Parte assim de uma fenomenologia mais pontiana para compreender a percepção das sensações da pintura. Mas não copio a fenomenologia de Merleau-Ponty. O que se pretende com a apresentação de uma *fenomenologia da pintura* é o entendimento mais claro e essencial da pintura, dos dados picturais e presentes na pintura. Assim se tenta uma atualização da fenomenologia dentro de uma leitura contemporânea dos dados picturais na quotidianidade (vivencial e experimental) da atmosfera do *atelier*.

Mas o que se apresenta como atualização da fenomenologia é a substituição do pensamento *intencional* da fenomenologia husserliana (e, derivadamente, da pontiana) para um pensamento *indutor* (conforme a fenomenologia de Dominique Demartini). A intencionalidade de Husserl caracteriza o ato psíquico de visão do objeto como um todo, isto é, como “experiência-vivida intencional”<sup>406</sup> que une o “ato intencional” e o “objeto intencional”. Apesar de Husserl se demitir dos pressupostos psicologistas, a percepção fenomenológica enquanto experiência de uma fenomenologia pura contém em si o objeto visado enquanto intenção da percepção, unindo a ação intencional da percepção ao objeto intencionalmente visado. Neste sentido, a percepção do objeto por um sujeito dentro de uma fenomenologia “sem-pressupostos” dá-se na percepção do *eidos* ou imagem essencial do objeto.

Para Demartini, no entanto, a filosofia é colocada dentro de uma perspectiva de “mundo da obra” em que há que lidar com uma atividade criadora (e não apenas receptora) do objeto. Após as análises da fenomenologia existencial de Henry Maldiney e da fenomenologia material de Michel Henry, Demartini avança para uma fenomenologia

---

<sup>406</sup> Hopkins, Burt C. - *The Philosophy of Husserl*. Durham: Acumen, 2011, p.91.

que se poderia dizer em ato, onde a mera intencionalidade do objeto é substituída pela *indução* no objeto. O sujeito que existe e cria o objeto (a obra) induz nela o primeiro clarão da obra que o guiará na sua criação com uma matéria (pictural) que resiste sempre à concretização desse “clarão” ou “tom” inicial. A experiência vivencial é radicalizada, assim, enquanto experiência vivencial-artística e enquanto “manutenção” de uma vivência criadora e de um “esforço” na direção do objeto (obra): “é dentro da sua relação original com o termo resistente que o eu se sabe eu volitivo, eu fazendo esforço, e que ele se distingue daquilo que não é ele. (...) É na sua relação original com a resistência da tela que o artista se sente querendo e criando, fazendo esforço contra um termo resistente que se afirma assim radicalmente distinto. (...) O artista segura o pincel mas a sua vontade encontra uma múltipla resistência”<sup>407</sup>.

Mas há ainda, com esta tese, o objetivo de apresentar um pensamento atual e agente que se use da fenomenologia como sistema de conhecimento, isto é, da fenomenologia enquanto “redução” gnoseológica de um sujeito cognoscente. Este eliminar de pressupostos psicologistas e empiristas e até mesmo ideológicos, não pretende apenas fundamentar a pintura que aqui se apresenta, num “fluxo existencial e vivencial”, mas conseguir uma recuperação de um lugar do sujeito cognoscente como *sujeito intersubjetivo, aberto e comunicacional*. Neste sentido há uma compreensão, também, da obra como fonte plural (múltipla) de *interpretações possíveis* e da consciência do sujeito que se coloca perante a obra como sujeito que vem a interpretar a obra, que exaure dela a sua significação existencial.

Há, portanto, um processo semelhante ao da *hermenêutica* que coloca o intérprete perante a obra (o texto). Como diz Paul Ricoeur, “o que caracteriza o «estilo» da interpretação é o caráter de trabalho infinito que se prende com o alargamento dos horizontes das experiências atuais. A fenomenologia é uma meditação *indefinidamente prosseguida* porque a reflexão é ultrapassada pelas significações essenciais do seu próprio vivido”<sup>408</sup>. A hermenêutica derivando da fenomenologia pretende a unidade entre sujeito e objeto mas na medida em que o objeto se coloca perante o sujeito de forma possível e permeável à interpretação e significação: “a primeira declaração da hermenêutica é para dizer que a problemática da objetividade pressupõe, antes dela, uma relação de inclusão que englobe o sujeito pretensamente autónomo e o objeto pretensamente adverso. É esta relação inclusiva ou englobante que eu chamo, aqui, *pertença*”<sup>409</sup>. Que a obra, sempre aberta à multiplicidade, se una em diálogo com o sujeito que a observa, que ela constitua medida comunicativa entre sujeito e atitude “natural” é o que se pretende com esta tese.

---

<sup>407</sup> Demartini, Dominique - *Le Processus...* (op. cit), p.109.

<sup>408</sup> Ricoeur, Paul - *Do Texto à Ação*. Porto: Rés, Porto, [ca. 1990], p.79.

<sup>409</sup> Idem, ibidem, p.55.

## d) Bibliografia:

### Bibliografia Referenciada:

#### Monografias:

Gordon, Donald E. - *Ernst Ludwig Kirchner, A Retrospective Exhibition*. Boston: Museum of Fine Arts, 1969.

Humfrey, Robert – *Titian*. Londres-New York: Phaidon, 2007.

Kaminski, Marion – *Titian*, Potsdam: H. F. Ulmann, 2007.

Lallemant, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Todtri, 1994.

Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.

Lynton, Norbert - *Ben Nicholson*. London-New York: Phaidon, 2005.

*Riopelle*. Paris: Maeght Éditeur, 1991.

Schneider, Pierre - *Signes Mêlés, Riopelle*. Paris: Maeght, 1972.

#### Bibliografia Geral:

Alberti, Leon Battista - *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

Altieri, Charles - *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Pennsylvania: Penn State Press, 1989.

Ambrière, Madeleine (ed. by) - *Précis de Littérature Française du XIX Siècle*. Paris: P.U.F., 1990.

Argan, Giulio Carlo - *Fra Angelico*. Paria: Skira, 1994.

Argullol, Rafael - *O Herói e o Único (O Espírito Trágico do Romantismo)*. Lisboa: Vega, 2009.

Arikha - *Peinture et Regard*. Paris : Hermann, 1991.

Aubral, François e Chateau, Dominique (ed. by) - *Figure, Figural*. Paris-Montréal: L'Harmattan, 1999.

Auerbach, Erich – *Figura*. Paris: Macula, Paris, 2013; *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

Barrento, João - *A Alma e o Caos, 100 Poemas Expressionistas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

Bettencourt da Câmara, José - *Expressão e Contemporaneidade, A Arte Moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

Blanchot, Maurice - *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 2007 (1955).

Cézanne, Paul – *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Chipp, Herschel B. - *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1968.

Collingwood, R.G. - *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1958.

Collot, Michel - *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*. Paris: P.U.F., 1989.

De Bruyne, Edgar - *Etudes d'Esthétique Médiévale*. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1998 (1946).

Demartini, Dominique - *Le Processus de Création Picturale (Analyse Phénoménologique)*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Désalmand, Paul (org.) - *Picasso por Picasso*. Lisboa: Contexto, 2000 (1996).

Didi-Huberman, Georges - *Fa Angelico, Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

Doran, P.-M. (ed. by) - *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.

Dube, Wolf-Dieter - *O Expressionismo*. Cacém: Verbo, 1974.

Duffey, Bernard - *A Poetry of Presence*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.

Dufrenne, Mikel - *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. 2 Vols. Paris: P.U.F., 1967.

Eco, Umberto - *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença, 2000 (1987).

Eliot, T. S. - *A Terra sem Vida*. Lisboa: Ática, Lisboa, [ca. 1980].

- Focillon, Henri - *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 2001 (1943).
- Fauchereau, Serge - *Expressionisme, Dada, Surréalisme et Autres Ismes*. Paris: Denöel, 2001 (1976).
- Friederich, Hugo - *Structure de la Poésie Moderne*. Paris: Le Livre de Poche (Librairie Générale Française), 2004 (1954).
- Glaser, Barney G. e Strauss, Anselm L. - *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick-London: Aldine Research, 2010 (1967).
- Goethe, Johann Wolfgang von - *Theory of Colours*. Cambridge, Massachusetts and London: M.I.T. Press, 1976 (1840).
- Golahny, Amy (org.) - *The Eye of the Poet (Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present)*. London: Associated University Press, 1996.
- Habermas, Jürgen - *O Discurso Filosófico da Modernidade.*, Alfragide: Texto, 2010 (1985).
- Harrison, Charles e Wood, Paul (ed. by) - *Art in Theory (1900-1990)*. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1995.
- Hess, Walter - *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- Hochmann, Michel - *Vénise et Rome, 1500-1600 (Deux Écoles de Peinture et leurs Échanges)*. Genève: Librairie Droz S.A., 2004.
- Hofstätter, Hans H. - *Arte Moderna (Pintura, Gravura, Desenho)*. Lisboa: Verbo, 1984.
- Hölderlin, Friederich - *Hinos Tardios*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- Hölderlin - *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1977.
- Hölderlin – *Poemas*. Porto: Asa, 2004.
- Hope, Charles - *Titian*, London: Jupiter Books, 1980.
- Hudson, Mark - *Titian, the Last Days*. London-Berlin-New York: Bloomsbury, 2009.
- Huizinga, Johan - *O Declínio da Idade Média*. Lisboa-Rio de Janeiro: Ulisseia; [1960] (1924).

Humphrey, Robert - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.

Husserl, Edmund - *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008 (1947).

Huyghe, René - *Os Poderes da Imagem, Balanço de uma Psicologia da Arte*. Amadora: Bertrand, [ca. 1980] (1965).

Huyghe, Réne - *Psychologie de l'Art*. Monaco: Éditions du Rocher, 1991.

Jaspers, Karl - *Strindberg e Van Gogh (Swedenborg – Hölderlin)*. Paris: Éditions De Minuit, 1970

Klee, Paul - *Escritos sobre Arte*. Lisboa: Cotovia, 2001.

Klossowski, Pierre - *O Banho de Diana*. Lisboa: Cotovia, 1989 (1980).

Kristeller, Paul - *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Lynton, Norbert - *The Story of Modern Art*. New York: Phaidon, 2006.

Lyotard, Jean-François - *A Fenomenologia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

Maldiney, Henri - *Art et Existence*. Paris: Klincksieck, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice - *Notes de Cours, 1959-1961*. Paris: Gallimard, Paris, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice - *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2002 (1960).

Merleau-Ponty - *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000 (1964).

Merleau-Ponty, Maurice - *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 2008 (1945).

Miller, J. Hillis - *Poets of Reality (Six Twentieth-Century Writers)*. New York: Atheneum, 1969.

Nancy, Jean-Luc - *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Nancy, Jean-Luc - *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005.

Ovídio – *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007.

*Ovid's Metamorphoses with Latin text*, London: John Miller, 1814.

Palmier, Jean-Michel - *L'Expressionisme et les Arts*. 2 Vols. Paris: Payot, 1988.



Panofsky, Erwin - *Estudos de Iconologia, Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986 (1939); *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper Torchbooks, 1967.

Panofsky, Erwin – *Idea*. Paris: Gallimard, 2007.

Panofsky, Erwin - *Tiziano (Probleme di Iconografia)*. ed. Marsílio, Venezia, 1992; *Problems in Titian, Mostly Iconographic – The Wrightsman Lectures*. New York: New York University Press, 1969.

Poulet, Georges - *La Pensée Indéterminée*. 2 Vols. Paris: P.U.F., 1985.

Rainey, Lawrence (ed.)- *Modernism, an Anthology*. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing, 2005.

Read, Herbert - *A Filosofia da Arte Moderna*. Lousã: Ulisseia, Lousã, [ca. 1980].

Rewald, John - *Cézanne, Su Vida, Su Obra, Su Amistad com Zola*. Buenos Aires: Quetzal, 1955 (1939).

Rewald, John - *Le Post-Impressionisme*. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1988.

Richter, Gerhard - *The Daily Practice of Painting*. London: Thames and Hudson, 1995.

Rilke, Rainer Maria – *Oeuvres*. 3 Vols. Paris: Éditions Du Seuil, Paris, 1966.

Rosand, David (org. e int.) - *Titian (His World and His Legacy)*. New York: Columbia University Press, 1982 (Bampton Lectures, America, 1976).

Rose, William e Houston, G. Craig (ed. by) - *Rainer Maria Rilke, Aspects of His Mind and Poetry*. London: Sidzwick and Jackson Ltd., 1938.

Rosenberg, Harold - *The Tradition of the New*. London: Paladin, 1970 (1959).

Roskill, Mark W. - *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2000.

Roy, Claude - *O Amor da Pintura*. Lisboa: Presença, [ca. 1980].

Saxl, Fritz. – *Lectures*. 2 Vols. London: Warburg Institute/University of London, 1957.

Sayre, Henry M. - *The Visual Poem of William Carlos Williams*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, Urbana e Chicago, 1983.

Schwarz, Daniel R. - *Reconfiguring Modernism, Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's Press, 1997.

Seitz, William C. - *Abstract Expressionist Painting in America*. London: Harvard University Press, 1983.

Stevens, Wallace - *The Necessary Angel (Essays on Reality and the Imagination)*. New York: Vintage Books, [ca. 1990].

Terpening, Ronnie H. - *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1997.

Vasari, Giorgio - *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*. London: Philip Lee Warner, 1912-15 (Vol.9).

Williams, William Carlos – *Paterson*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

## **Bibliografia Consultada:**

### **Monografias:**

*Tiziano*. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

Taillandier, Ivon – *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1977.

*Picasso, Les Chefs-d'Oeuvre de la Période Rose*. Paris: Schirmer/Mosel, 1992.

*Phoebe Unwin*. London: Wilkinson Gallery, 2008.

*Phoebe Unwin, A Short Walk from a Shout to a Whisper*. London: Milton Keynes, 2007.

*Richter, Gerhard, Panorama, A Retrospective*. London: Tate Publishing, 2011.

### **Bibliografia Geral:**

Benjamin, Walter - *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

Breton, André - *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965 (1928).

Bonnard, Andre - *Les Dieux de la Grece*. Gonthier: Meditations, 1963 (1944).

Bonnefoy, Yves - *Remarques sur le Regard (Picasso, Giacometti, Morandi)*. Paris: Calmann-Lévy, 2002.

Compagnon, Antoine - *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*. Paris: Seuil, 1990.

Elgar, Frank – *Cézanne*. Paris: Payot et Rivages, 1995 (1974).

Fermigier, André – *Picasso*. Paris: Le Livre de Poche, 1985.

Gombrich, E. H. - *The Story of Art*. London-New York: Phaidon, 2005.

Guigues, Gilles - *Rainer Maria Rilke, l'Existence en Figures (Étude Philosophique du Poétique)*. Paris: L'Harmattan, 2012.

Hopkins, Burt C. - *The Philosophy of Husserl*. Durham: Acumen, 2011.

Hubier, Sébastien - *Littératures Intimes, Les Expressions du Moi, de l'Autobiographie à l'Autofiction*. Paris: Armand Colin, 2005.

Humfrey, Peter - *Painting in Renaissance Venice*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

Klein, Robert e Zerner, Henri - *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1966.

L'Aretin - *Lettres (1492-1556)*. Paris: Scala, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice - *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1961 (1948).

Nancy, Jean-Luc - *Le Poids d'une Pensée, l'Approche*. Strasbourg: Éditions De La Phocide, 2008.

Nillès, Jean-Jacques (ed. by) - *L'Art Moderne et La Question du Sacré*. Paris: Éditions Du Cerf-Cerit, 1993.

Panofsky, Erwin - *Titien, Questions d'Iconographie*. Paris: Hazan, 2009 (1969).

Prigent, Christian - *Le Sens du Toucher (Poésie et Peinture)*. Sainte-Anastasie: Cadex, 2008.

Rilke, Rainer Maria - *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*. Porto: Asa, 2001.

Rowley, Neville - *Fra Angelico, Peintre de Lumière*. Paris: Gallimard, 2011.

Steer, John - *Venetian Painting*. London-New York: Thames and Hudson, 2003 (1970).

Stevens, Wallace - *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 2008, 1954.

Susini-Anastoupoulos, Françoise - *L'Écriture Fragmentaire (Définitions et Enjeux)*. Paris: P.U.F., 1997.

João do Vale

Vasari (Burroughs, Betty, ed. by) - *The Essential Vasari, Biographies of the Most Eminent Architects, Painters and Sculptors of Italy*. London: Unwin Books, London, 1962.

**e) Figuras em Texto:**



Fig. 1 – Paul Cézanne, *A Montanha de Sainte-Victoire vista dos Lauves*, 1904-06, óleo sobre tela, 65 x 81,3 cm, Kansas City, Missouri, The Nelson Atkins Museum of Art. In Lallemand, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Todtri, 1994.

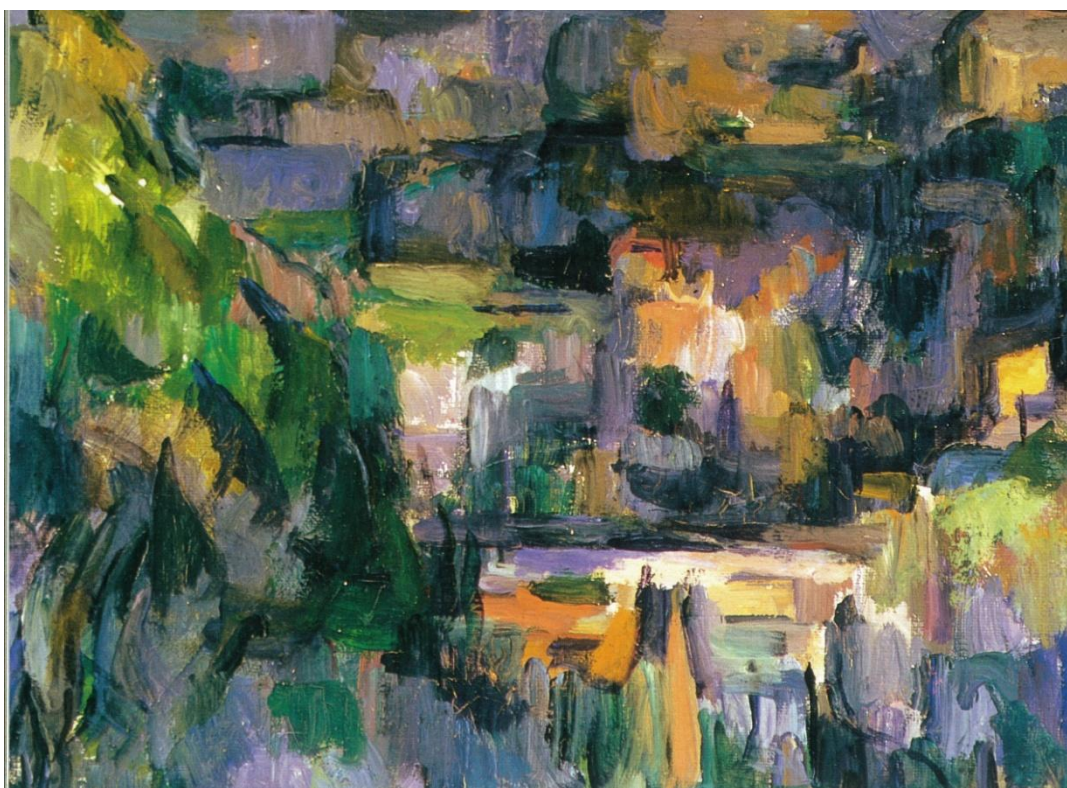


Fig. 2 – Paul Cézanne, *A Montanha de Sainte-Victoire vista dos Lauves* (detalhe da Fig.1). In Lallemand, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Trodti, 1994.





Fig. 3 – Paul Cézanne, *Le Jardin des Lauves*, ca.1906, óleo sobre tela, 65,5 x 81,3 cm, Washington D. C., The Phillips Collection. In *Cézanne*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.





Fig. 4 – Paul Cézanne, *Victoire Vista da Estrada para Tholonet*, 1904, óleo sobre tela, 73,2 x 92,1, Cleveland, Ohio, Cleveland Museum of Art. In Lallemand, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Trodti, 1994.



Fig. 5 – Paul Cézanne, *A Montanha de Sainte-Victoire*, 1904-06, óleo sobre tela, 66 x 81,5 cm, Zurique, Coleção Privada. In Lallemand, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Trodti, 1994.



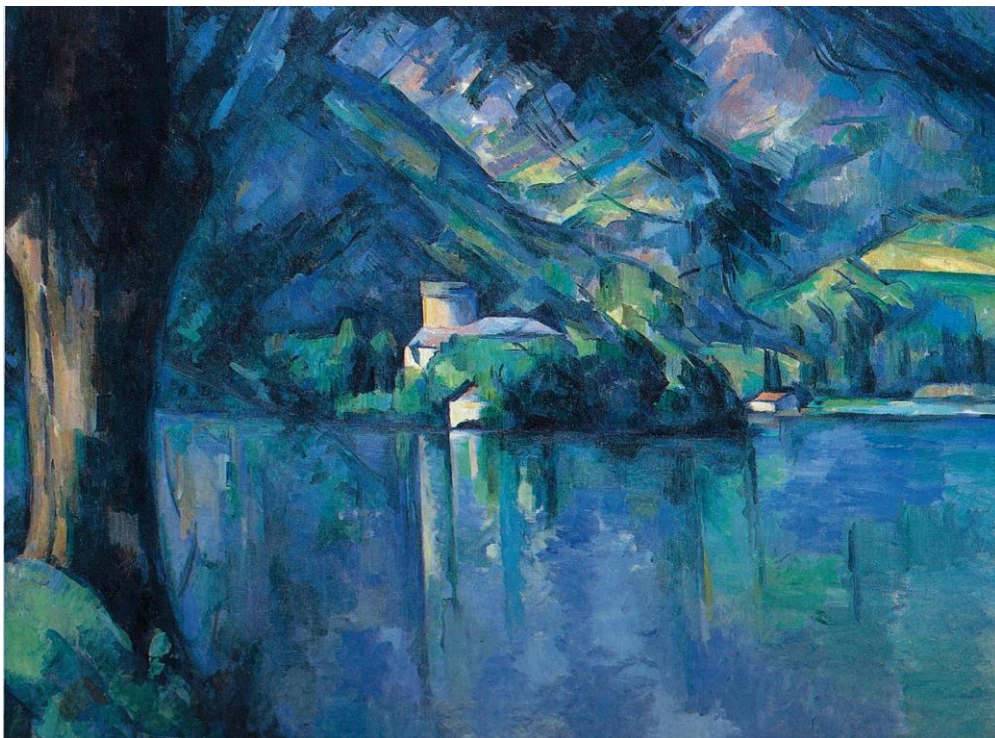


Fig. 6 – Paul Cézanne, *O Lago de Annecy*, 1896, óleo sobre tela, 64,2 x 79,1 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries. In Lallemand, Henri - *Cézanne, Visions of a Great Painter*. New York: Trodti, 1994.

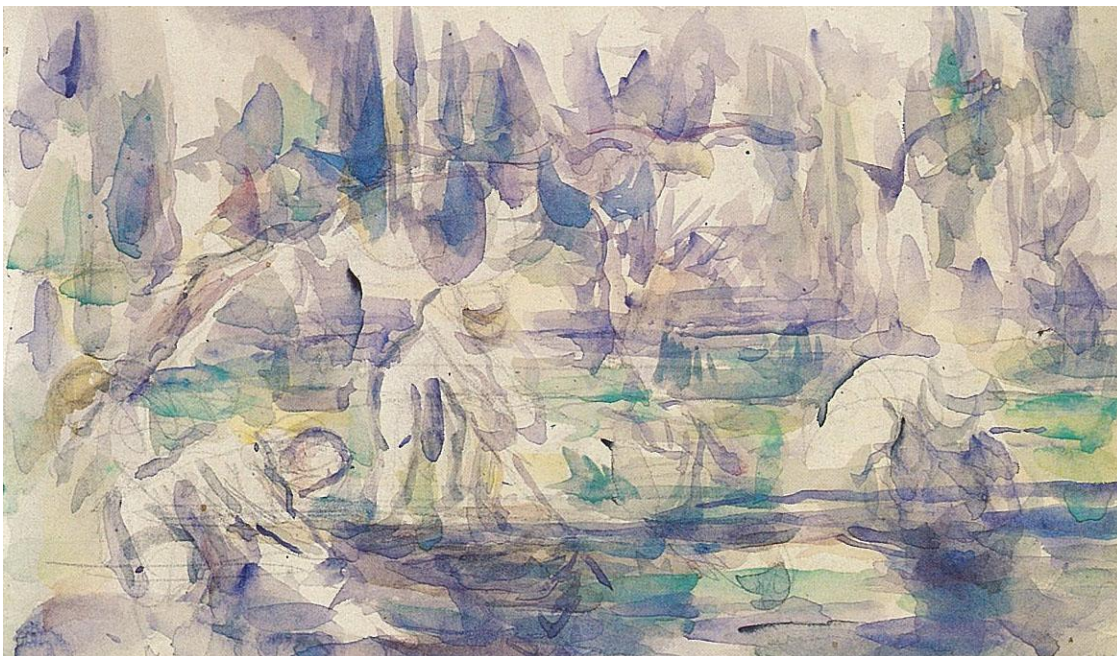


Fig. 7 – Paul Cézanne, *No Barco*, 1904-06, aguarela sobre papel, 12,5 x 21,5 cm, Tokyo, National Museum of Western Art. In *Paul Cézanne*. Madrid: Ministerio de Cultura, Museu Español de Arte Contemporáneo, 1984.





Fig. 8 – Paul Cézanne, *Vaso com Túlipas*, 1890-2, óleo sobre tela, 59,5 x 42,3 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago. In *Paul Cézanne*. Madrid: Ministerio de Cultura, Museu Español de Arte Contemporáneo, 1984.



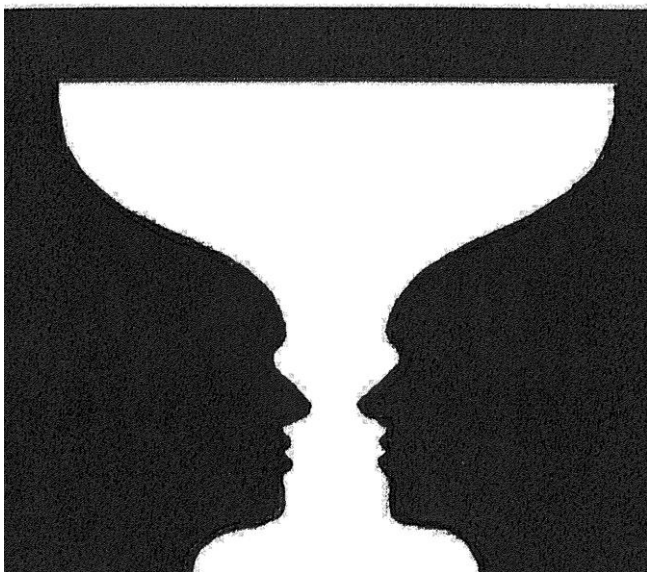


Fig. 9 – *O Vaso de Rubin*. Disponível em  
WWW:<URL: <http://matematica.no.sapo.pt/optica.htm>>

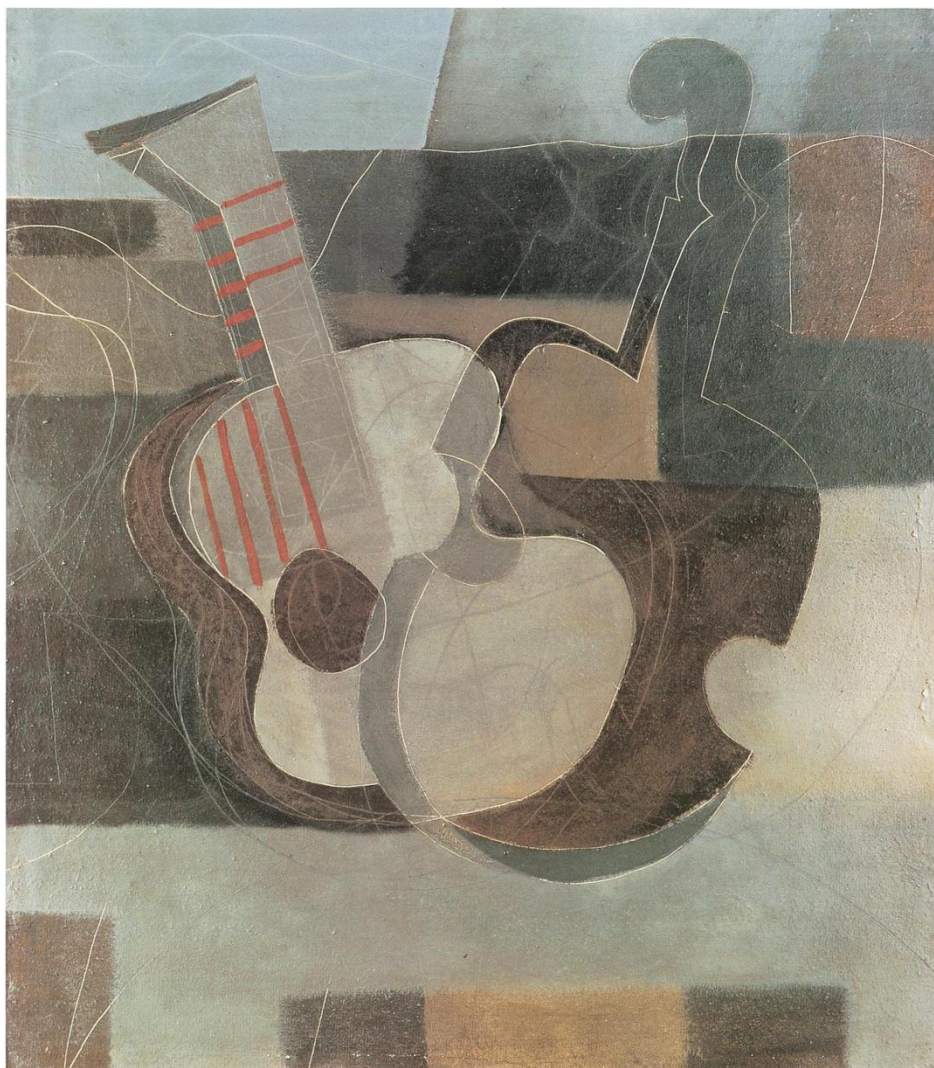


Fig. 10 – Ben Nicholson, 1932-3 (*Musical Instruments*), óleo sobre tábua,  
104 x 90 cm, Kettle's Yard University of Cambridge.  
In Lynton, Norbert - *Ben Nicholson*. London-New York: Phaidon, 2005.

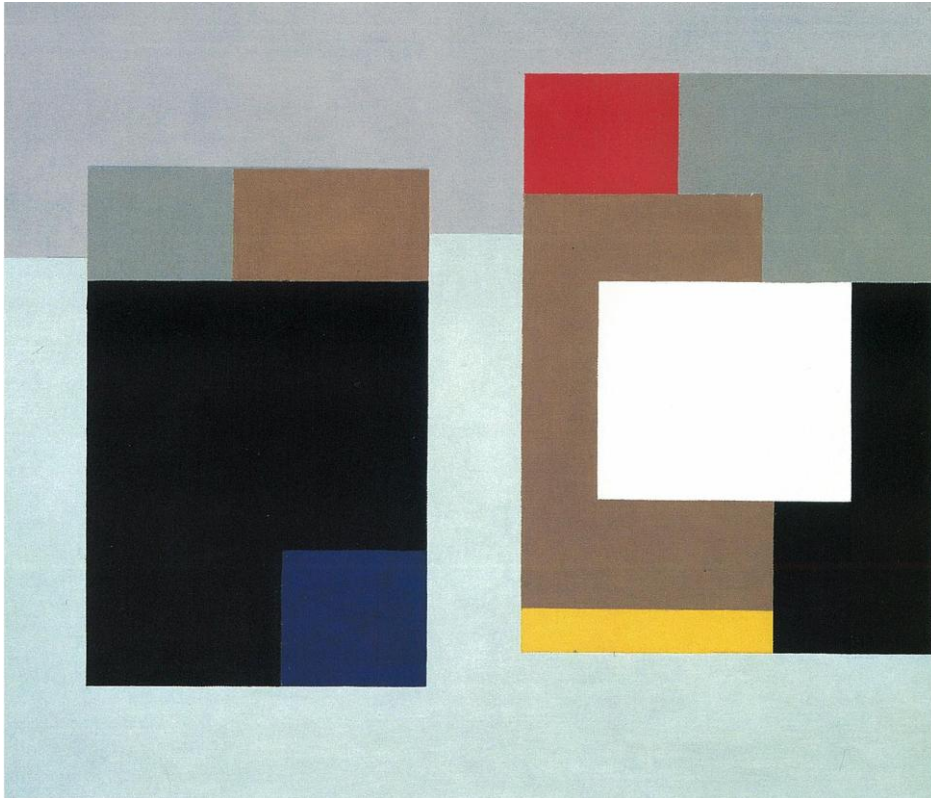


Fig. 11 – Ben Nicholson, 1940-3 (*Two Forms*), óleo sobre tela, 60,5 x 59 cm, Cardiff, National Museum of Whales. In Lynton, Norbert - *Ben Nicholson*. London-New York: Phaidon, 2005.



Fig. 12 – Ben Nicholson, 1932 (*Au Chat Botté*), óleo e lápis sobre tela, 92,5 x 122 cm, Manchester City Art Galleries. In Lynton, Norbert - *Ben Nicholson*. London-New York: Phaidon, 2005. In Lynton, Norbert, *Ben Nicholson*, London-New York: Phaidon, 2005.





Fig. 13 – Paul Gauguin, *Van Gogh Peignant des Tournesols*, 1888, 73 x 92 cm, Amsterdão, Fundação Vincent Van Gogh. In Jaworska, Wladislaw - *Paul Gauguin et l'École de Pont-Aven*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1971.





Fig. 14 – Fra Angelico, *Noli Me Tangere*, c.1441-3, fresco, 177 x 139, Florença, São Marcos. In Lloyd, Christopher- *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig. 15 – Fra Angelico, *Noli Me Tangere* (detalhe da Fig.14). In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.





Fig. 16 – Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1441-3, fresco, 187 x 157 cm, Florença, São Marcos. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.





Fig. 17 – Fra Angelico, *Anunciação* (detalhe da Fig.16), São Marcos.  
In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.

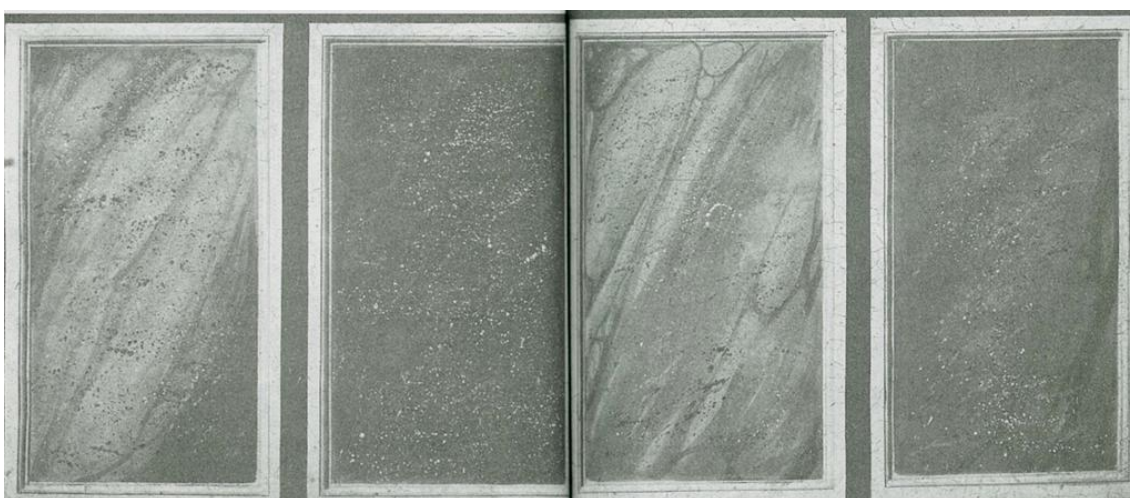


Fig. 18 – Fra Angelico, *A Madonna das Sombras* (detalhe), c. 1438-50, fresco, Florença, São Marcos. In Didi-Huberman, Georges - *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.



Fig. 19 – Picasso, *Família de Saltimbancos*, 1905, óleo sobre tela, 147 x 95 cm, Washington, National Gallery of Art. In *Picasso, Les Chefs-d'Oeuvre de la Période Rose*. Paris: Schirer: Mosel, 1992.



Fig. 20 – Ticiano, *A Morte de Actéon*, 1559-75, óleo sobre tela, 179 x 198 cm, Londres, National Gallery. In Kaminski, Marion – *Titian*. Potsdam: H. F. Ulmann, 2007.





Fig. 21 – Ticiano, *Sísifo*, 1548, Óleo sobre tela, 237 x 216 cm, Madrid, Museu do Prado. Imagem Wikimedia.



Fig. 22 – Ticiano, *Baco e Ariadne*, 1520-2, Óleo sobre tela, 175 x 190 cm, Londres, National Gallery.  
In Kaminski, Marion – *Titian*. Potsdam: H. F. Ulmann, 2007.





Fig.23 – Ticiano, *Diana e Actéon*, 1556-9, óleo sobre tela, 188 x 206 cm, Londres, National Gallery. In Kaminski, Marion – *Titian*. Potsdam: H. F. Ulmann, 2007.



Fig.24 – Juan Gris, *A Janela Aberta*, 1921, óleo sobre tela, 63 x 100 cm, Zurique, Coleção M. Meyer-Mahler. In Sayre, Henry M. - *The Visual Poem of William Carlos Williams*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

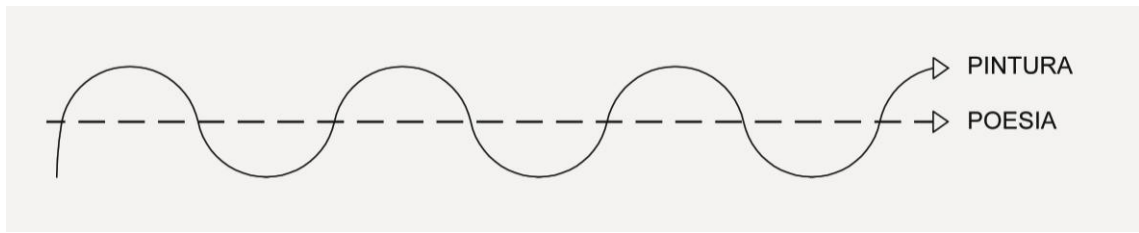


Fig. 25 - Esquema Pintura/Poesia



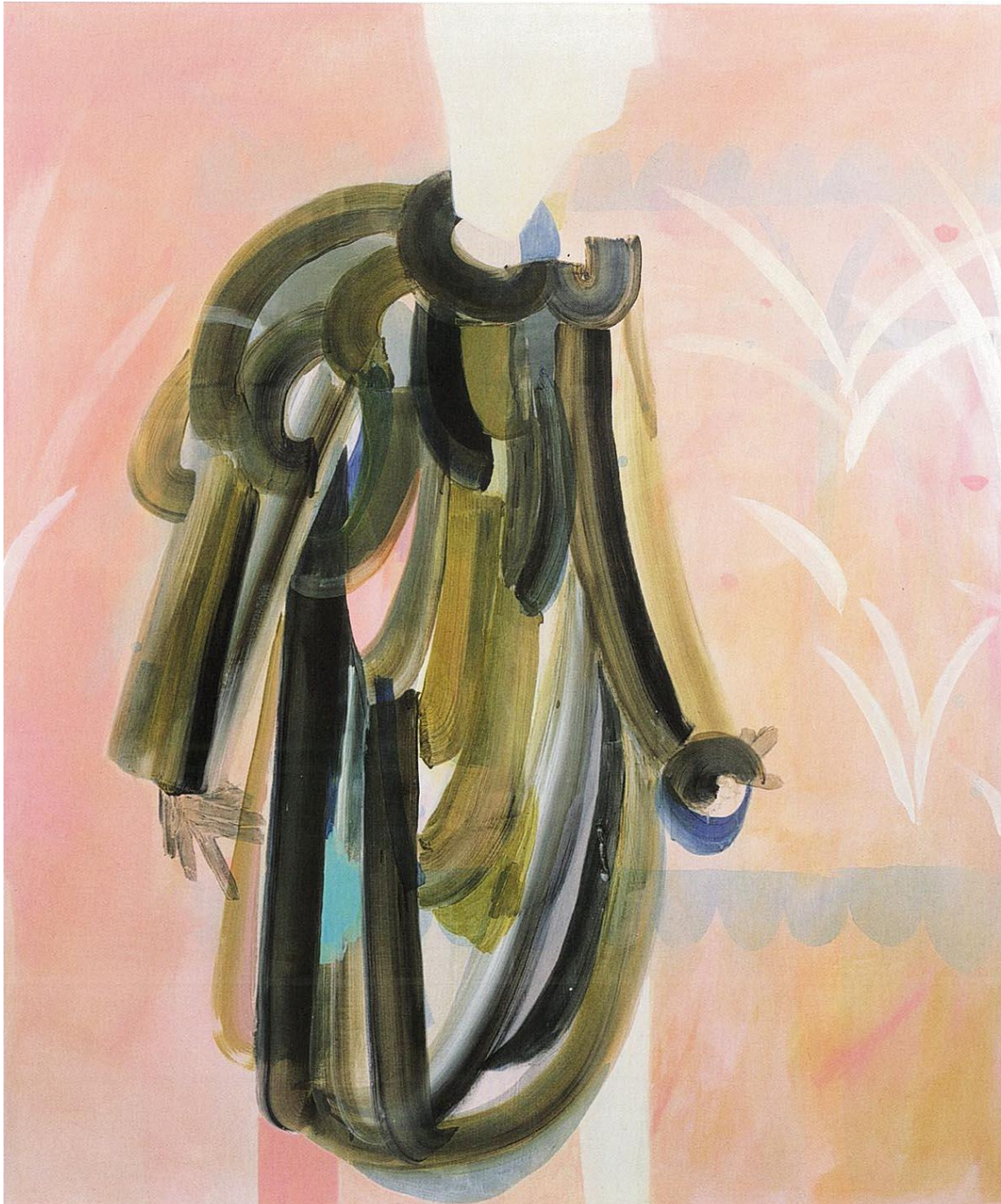


Fig.26 – Phoebe Unwin, *Fall*, 2007, acrílico sobre linho, 184 x 153 cm, Londres, Coleção Michael e Fiona King. In *Phoebe Unwin, A Short Walk from a Shout to a Whisper*. London: Milton Keynes, 2007.





Fig.27 – Phoebe Unwin, *Peak*, 2006, acrílico sobre linho, 120,5 x 170 cm, Londres, Coleção Galeria Saatchi. In *Phoebe Unwin, A Short Walk from a Shout to a Whisper*. London: Milton Keynes, 2007.

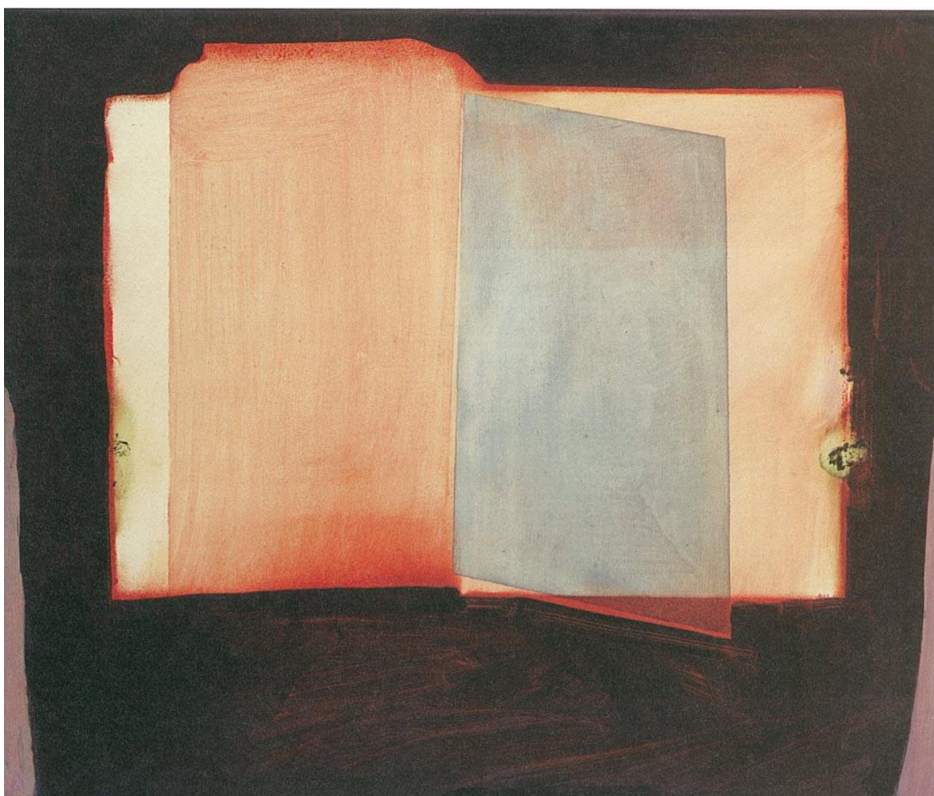


Fig.28 – Phoebe Unwin, *Covers and Insides*, 2008, Tinta de spray e óleo sobre linho, 50,5 x 60 cm, Londres, Wilkinson Gallery. In *Phoebe Unwin*. London: Wilkinson Gallery, 2008.



Fig.29 – Phoebe Unwin, *The Grand and the Commonplace*, 2006, técnica mista sobre papel, dimensões variáveis, Londres, Coleção Claude Mandel e Maggie Mechlinsky. Cortesia da artista.





Fig. 30 - 1ª Montagem de "A Construção de Paterson", Maio de 2013, Galeria Símbolo, Porto.



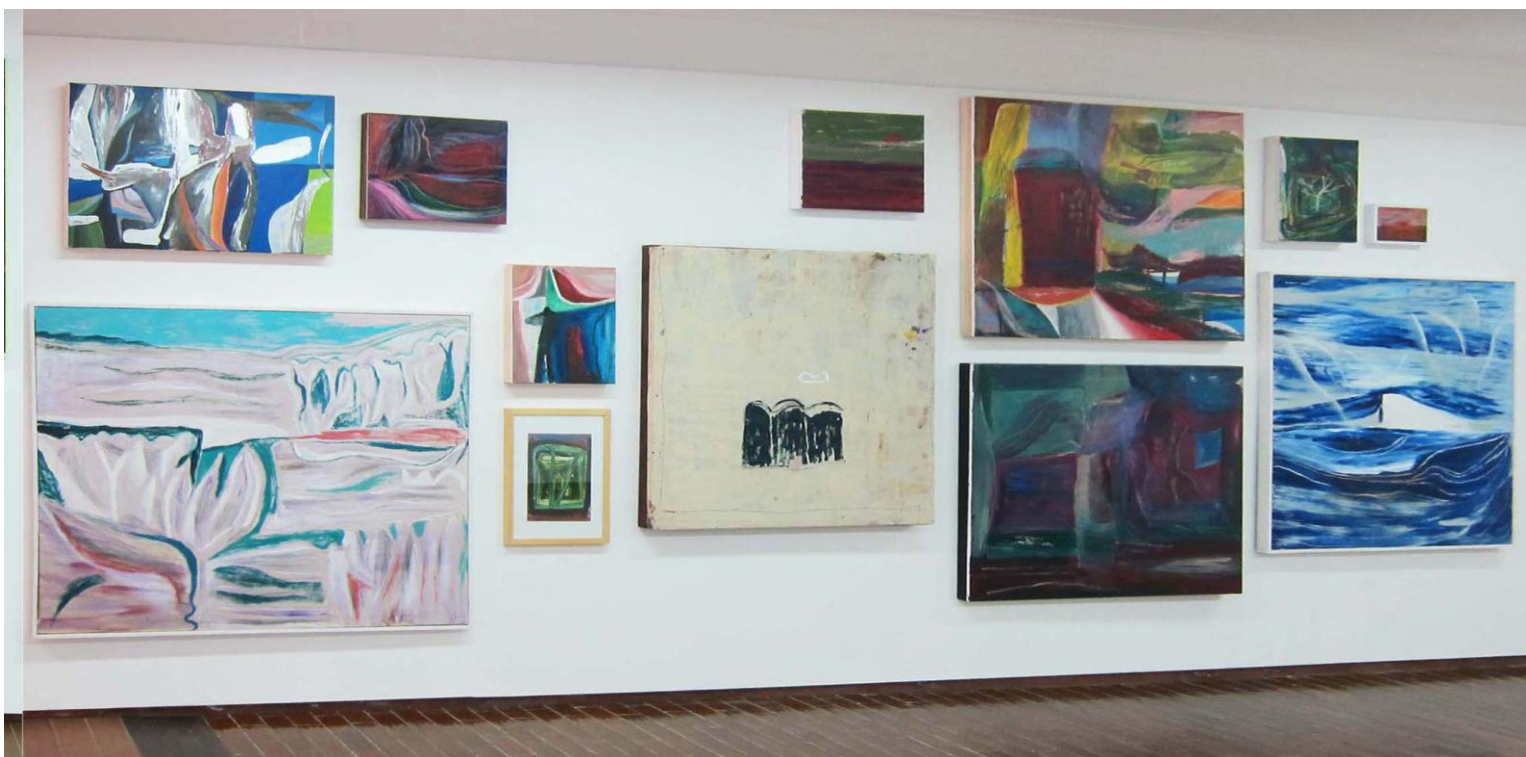




Fig.31 – Ernst Ludwig Kirchner, *Cinco Mulheres na Rua*, 1913, óleo sobre tela, 120 x 90 cm, Colónia, Wallraf-Richartz Museum. In Dube, Wolf-Diete - *O Expressionismo*. Cacém: Verbo, 1974.



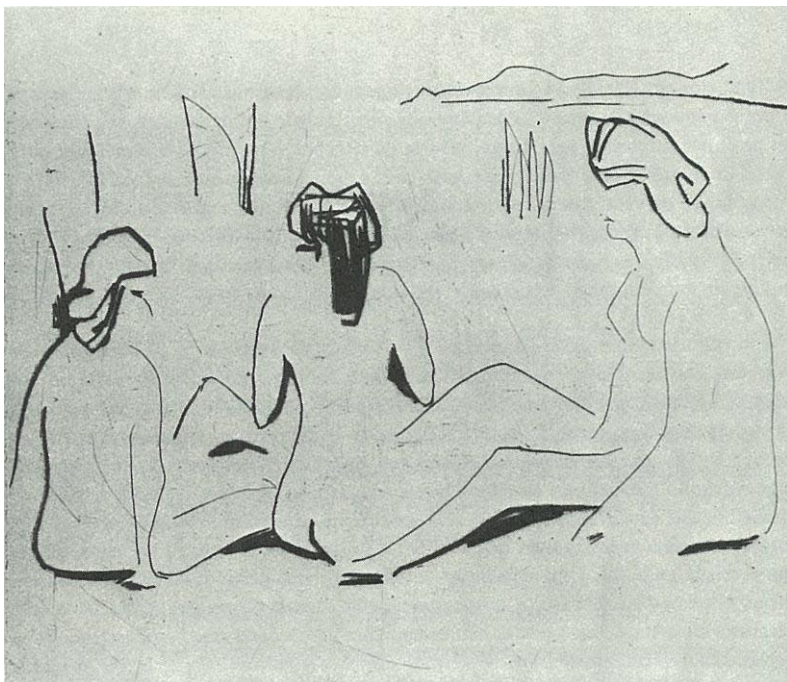


Fig.32 – Ernst Ludwig Kirchner, *Três Banhistas nos Lagos Moritzburg*, 1909, desenho, 17,8 x 20,5 cm. In Dube, Wolf-Dieter -*O Expressionismo*. Cacém: Verbo, 1974.



Fig.33 – Ernst Ludwig Kirchner, *Linhas de Elétricos em Dresden*, 1909, óleo sobre tela, 70 x 78,5 cm, Estugarda, Coleção Dr. Fischer. In Dube, Wolf-Dieter - *O Expressionismo*. Cacém: Verbo, 1974.



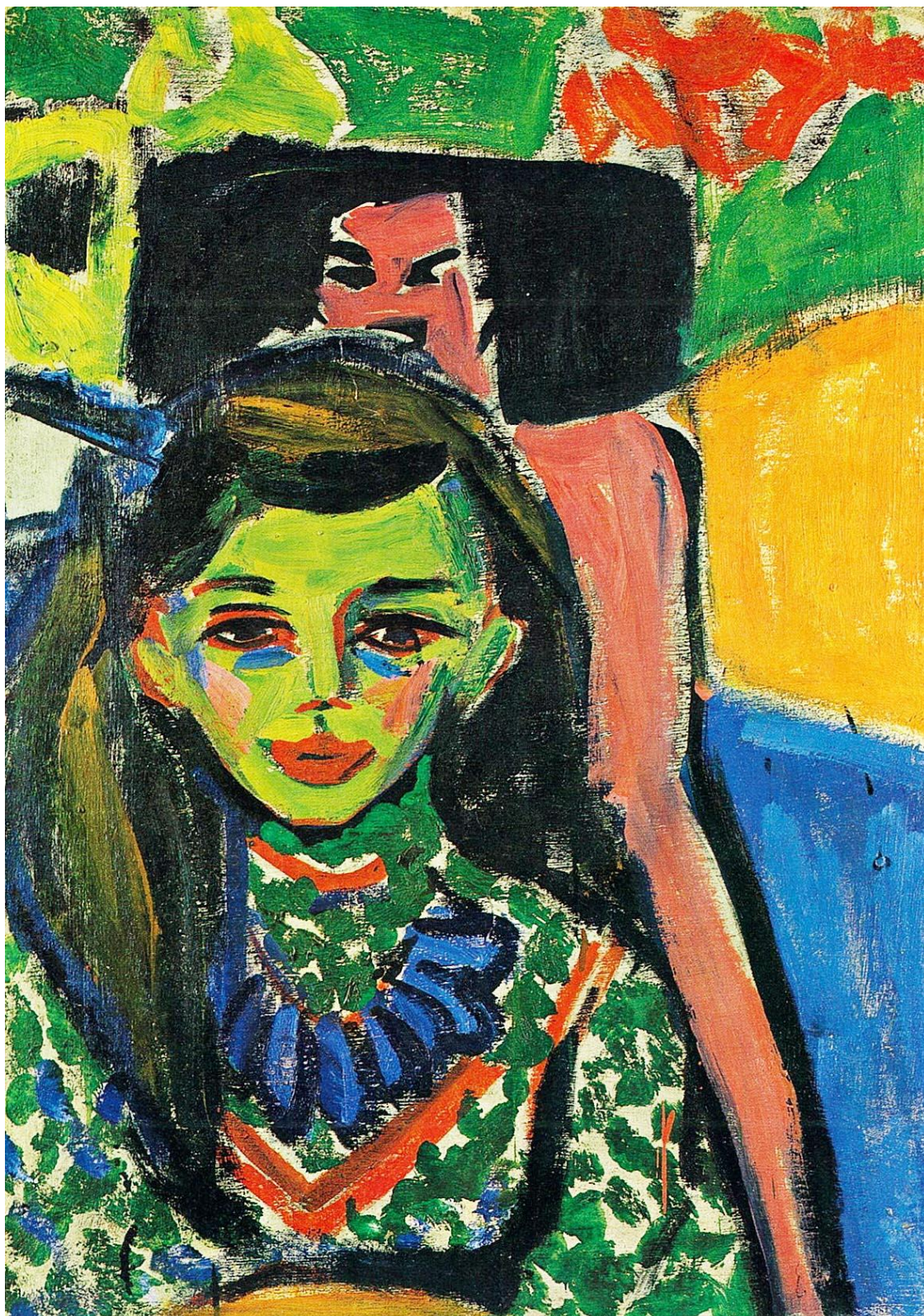


Fig.34 – Ernst Ludwig Kirchner, *Fränzi em Cadeira Talhada*, c.1910, óleo sobre tela, 71 x 50 cm, Lugano, Suíça, Coleção Thyssen Bornemisza. In Gordon, Donald E. - *Ernst Ludwig Kirchner, A Retrospective Exhibition*. Boston: Museum of Fine Arts, 1969.



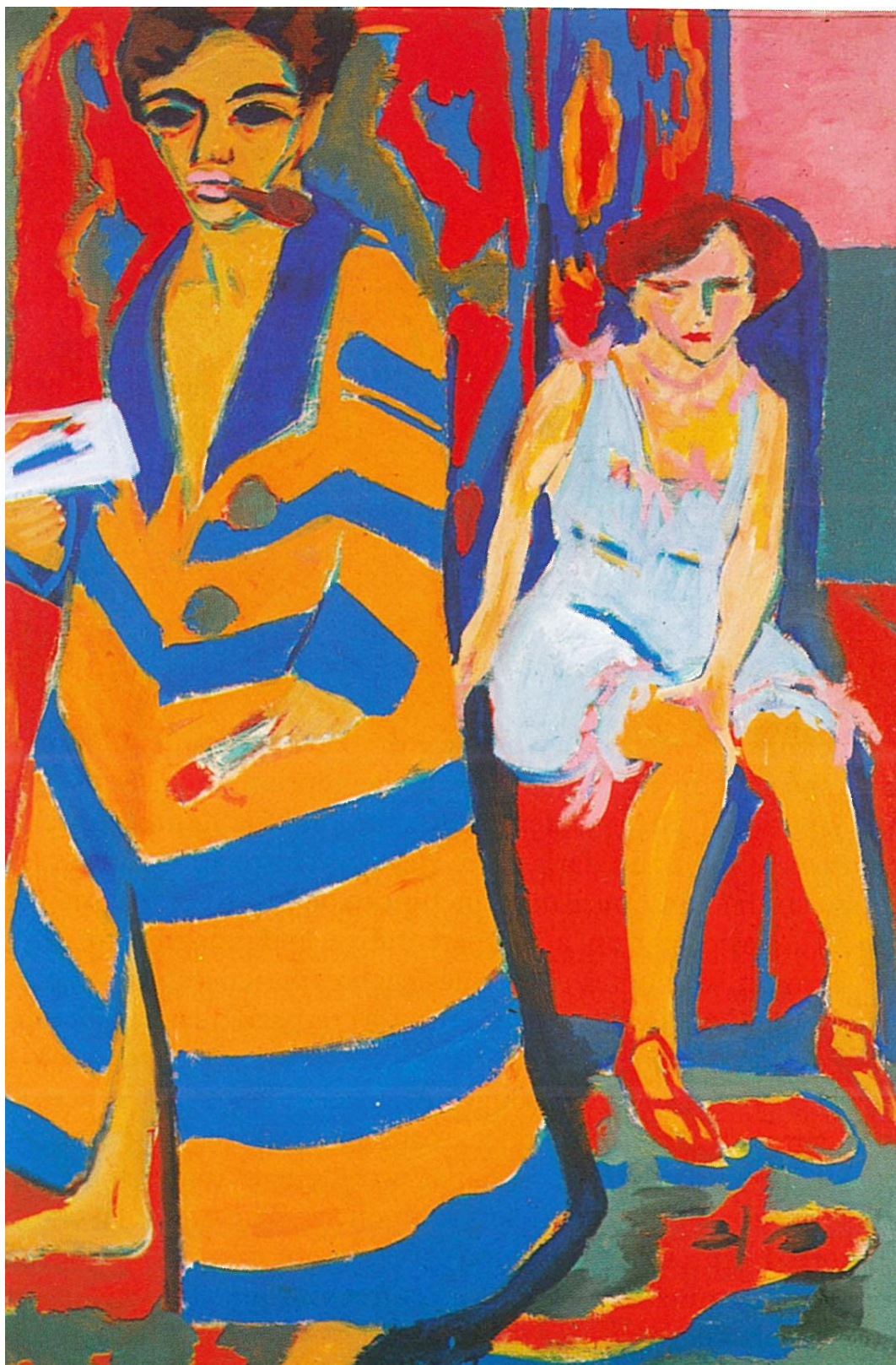


Fig.35 – Ernst Ludwig Kirchner, *Auto-Retrato com Modelo*, c. 1910, óleo sobre tela, 150 x 100 cm, Hamburgo, Kunsthalle. In Gordon, Donald E. - *Ernst Ludwig Kirchner, A Retrospective Exhibition*. Boston: Museum of Fine Arts, 1969.



Fig.36 – Benjamin West, segunda metade do séc. XVII, Londres, Coleção Christie's, imagem Warburg Institute Photographic Collection.





Fig.37 – Annibale Carraci (atribuído), fins do séc. XVI, Bruxelas, Koninklijke Museum, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.38 – Annibale Carraci (oficina), fins do séc. XVI, Nova York, Coleção Christie's, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.39 – Francesco Albani, séc. XVII, Nova York, Coleccção Cress, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.40 – Francesco Albani, séc. XVII, Nova York, Coleccção Cress, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



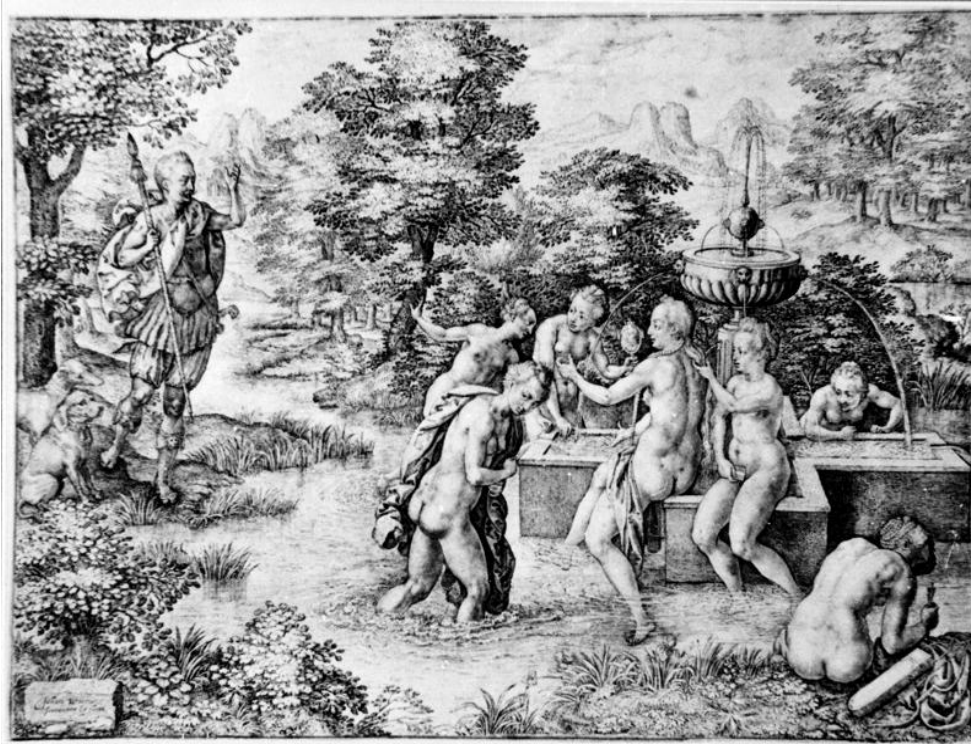


Fig.41 – Johannes Wierix, c.1599, desenho, Hamburgo, Kunsthalle, Imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.42 – Johannes Wierix, c.1599, Cheltenham (Gloucestershire), Coleção Fenwick, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.43 – Josef Heinz, 1590-1600, Viena, Kunsthistorisches Museum, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.44 – Josef Heinz, 1590-1600, Colecção Christie's, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.45 – Alexander Keirincx, c.1625, Londres, Coleção Christie's, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



Fig.46 - François Boucher, c. 1750, Munique, Graphische Sammlung, imagem Warburg Institute Photographic Collection.



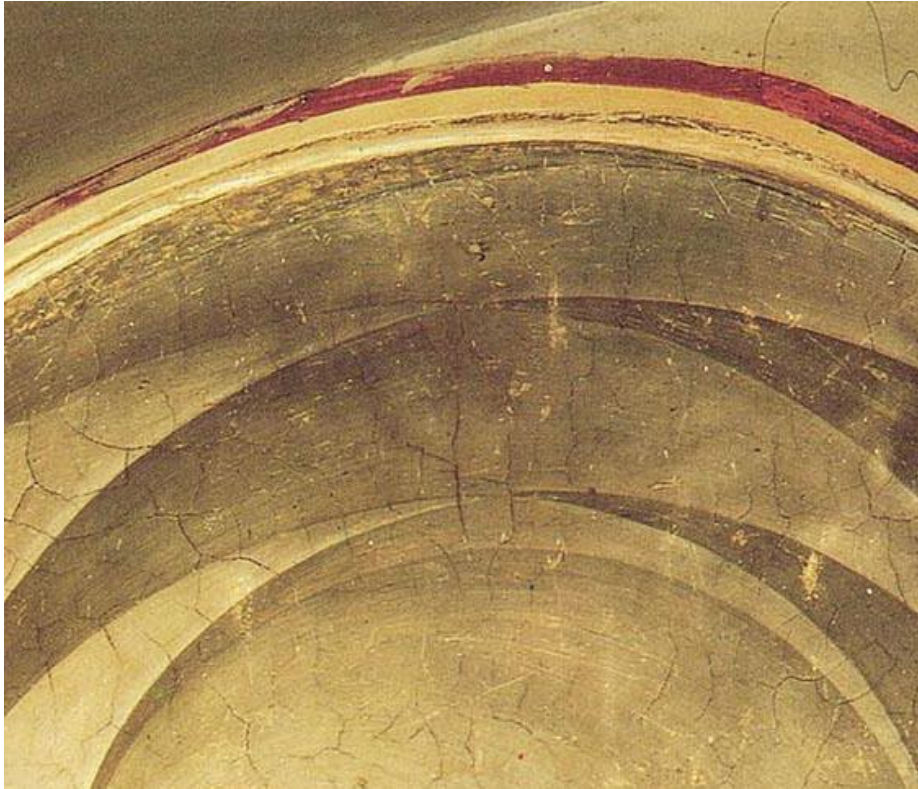


Fig.47 – Fra Angelico, *Anunciação*, (detalhe da Fig.16), São Marcos.  
In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.48 – *Hípnosis 3* (detalhe).



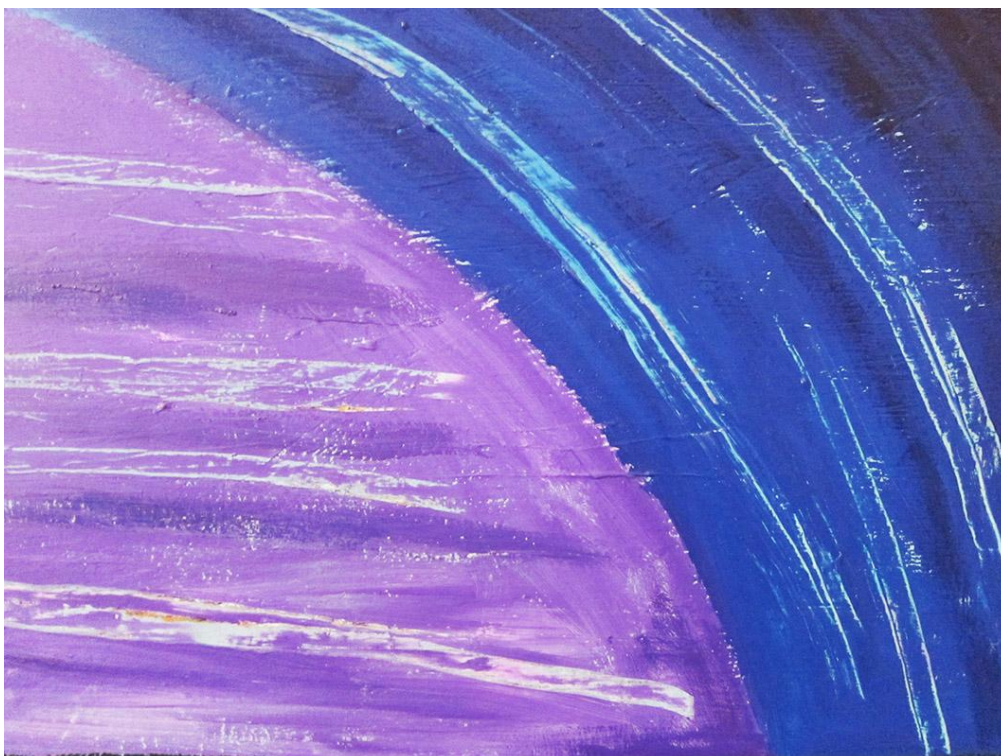


Fig.49 – *Hipnosis 1* (detalhe).



Fig.50 – *Hipnosis 5* (detalhe).





Fig.51 – Fra Angelico, *A Deposição no Túmulo* (detalhe), c.1440, painel da predela do altar de São Marcos, Munique, Alte Pinakothek. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.52 – *Hipnosis 1* (detalhe).





Fig.53 – Fra Angelico, *A Visitação*, c.1432-3, painel da predela da *Anunciação* de Cortona, 17 x 26 cm, Cortona, Museo Diocesano. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.54 – Fra Angelico, *A Visitação* (detalhe da Fig.53 ). In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.55 – *Hypnosis 2* (detalhe)



Fig.56 – Fra Angelico, *A Visitação*, (detalhe da Fig.53).  
In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.

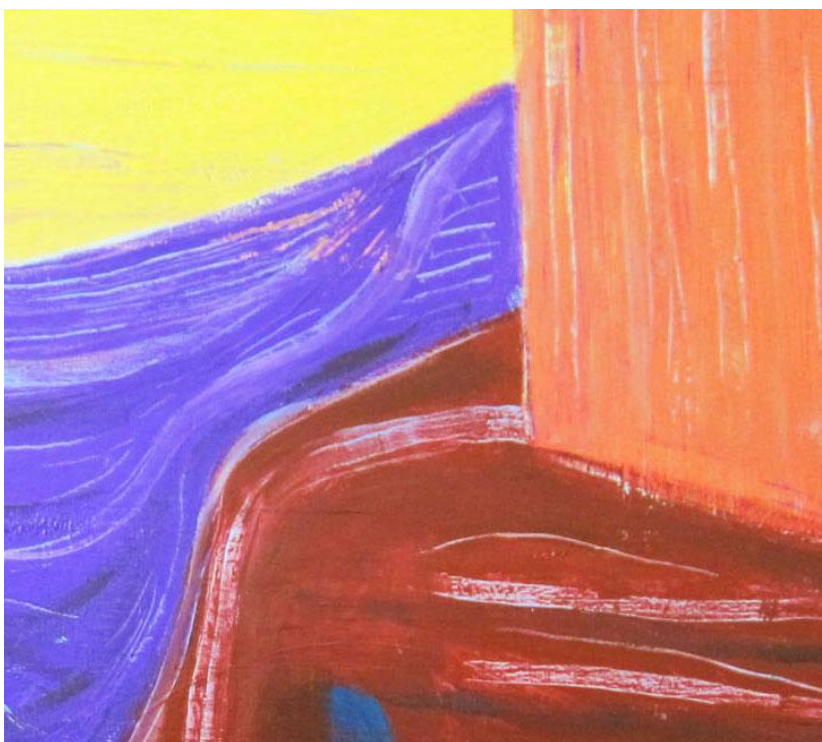


Fig.57 – *Hipnosis 2* (detalhe).





Fig.58 – Fra Angelico, *O Massacre dos Inocentes*, c.1451, painel, 39 x 39 cm, Florença, Museo di San Marco. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.





Fig.59 – Fra Angelico, *O Massacre dos Inocentes* (detalhe da Fig.58).  
In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.60 – *Hipnosis 8* (detalhe).



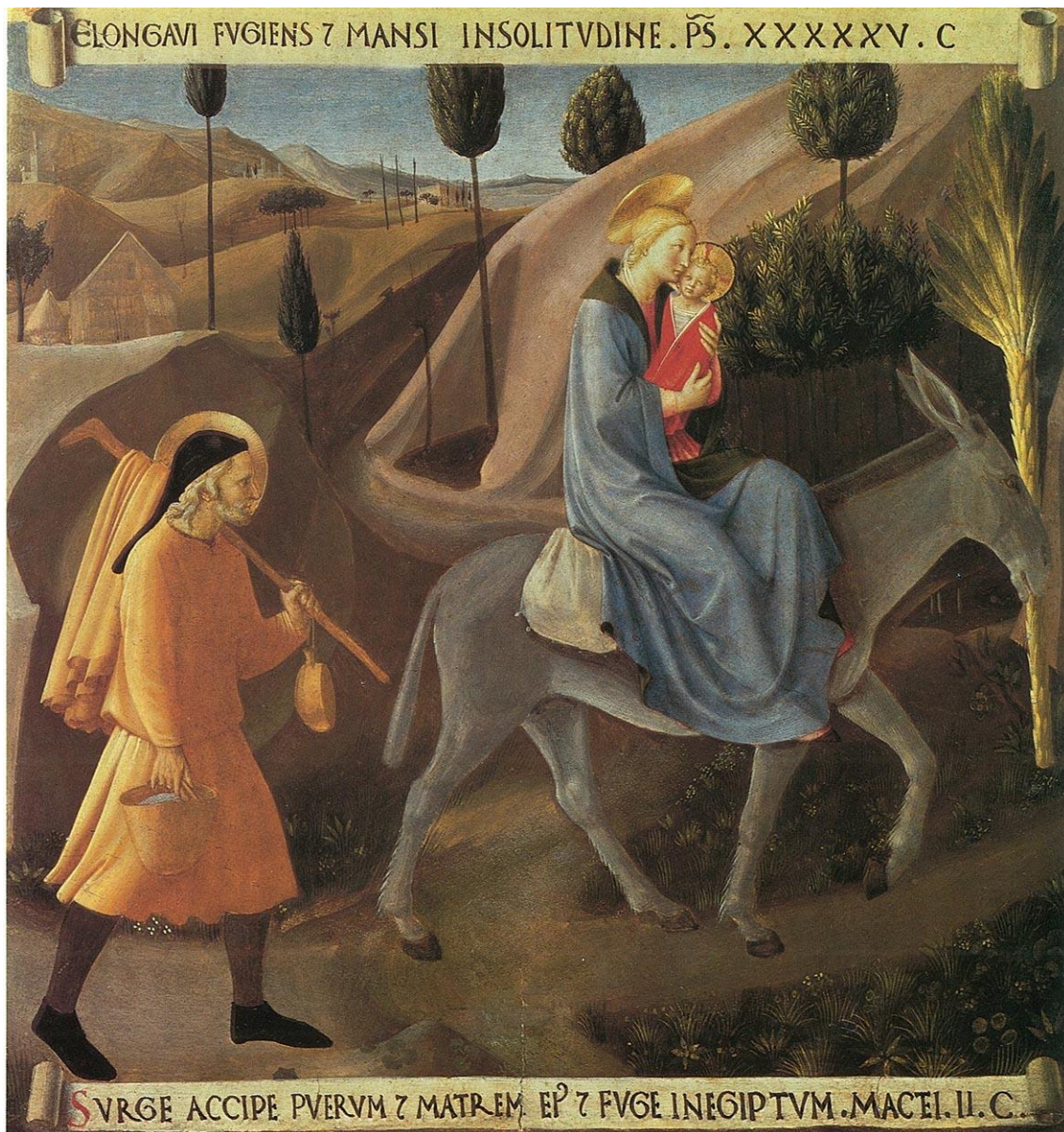


Fig.61 – Fra Angelico, *A Fuga para o Egipto*, c. 1451, painel, 39 x 39 cm, Florença, Museo di San Marco. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.62 – Fra Angelico, *A Fuga para o Egito*,  
(detalhe da Fig.61). In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*.  
London: Phaidon, 1992.

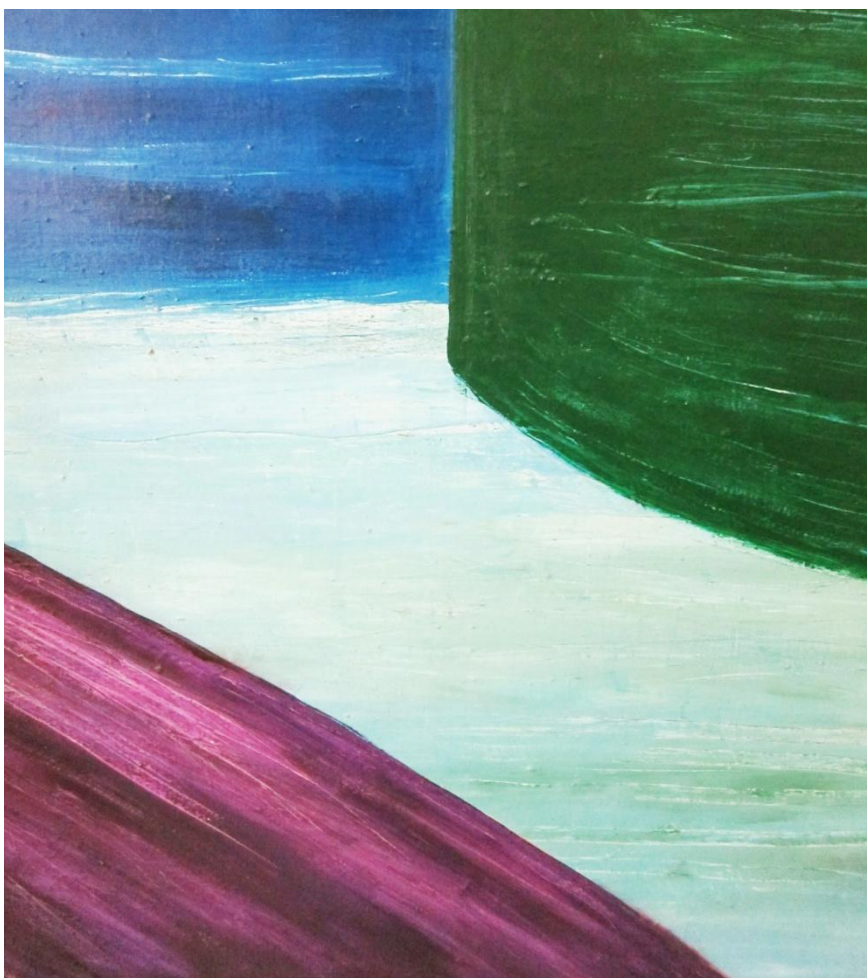


Fig.63 – *Hipnosis 5* (detalhe).





Fig.64 – Fra Angelico, *A Fuga para o Egito* (detalhe). In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.65 – *Hipnosis 10* (detalhe)



Fig.66 – Fra Angelico, *A Lapidação de Santo Estêvão*, c. 1447-8, fresco, 322 x 236 cm, Vaticano, Capela de Nicholas V. In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.





Fig.67 – Fra Angelico, *A Lapidação de Santo Estêvão* (detalhe da Fig.66).  
In Lloyd, Christopher - *Fra Angelico*. London: Phaidon, 1992.



Fig.68 – *Hipnosis 5* (detalhe).



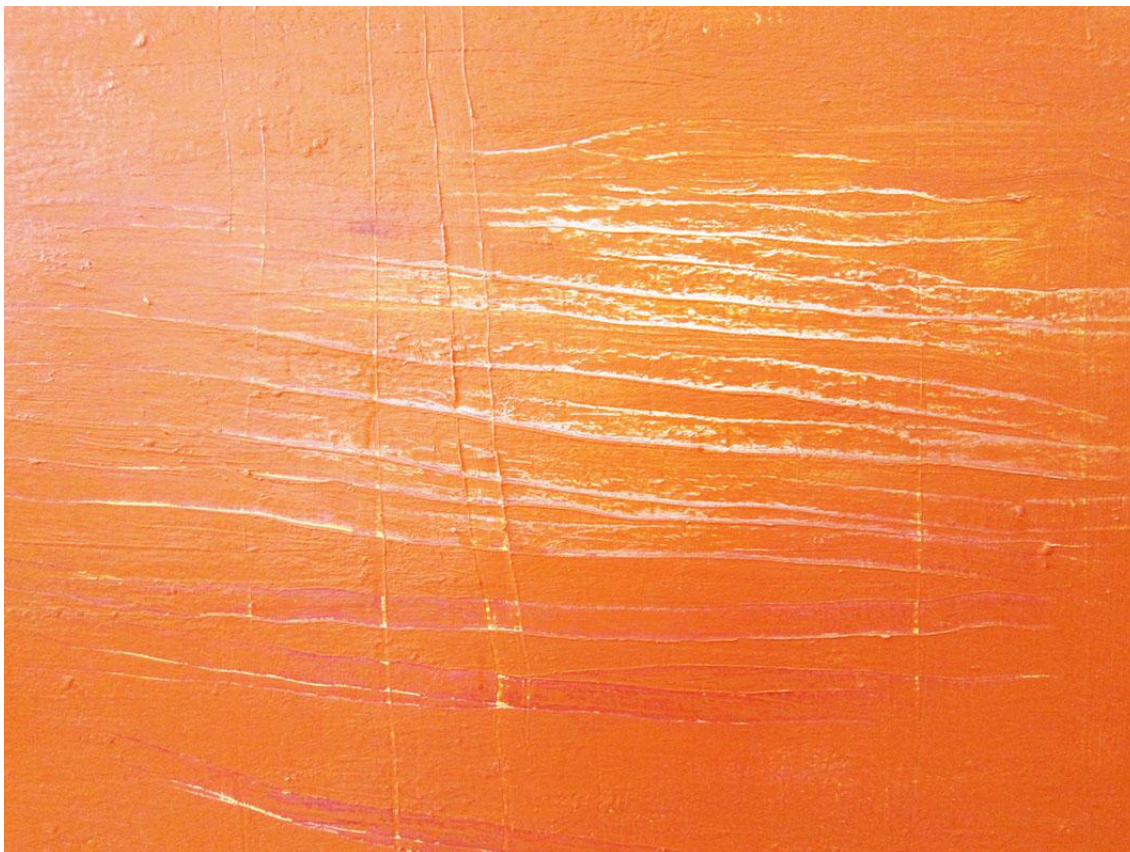


Fig.69 – *Hipnosis 6* (detalhe).



Fig.70 – *Hipnosis 5* (detalhe).



**f) Exposição “A Presença e a Figura”, Museu da FBAUP, Novembro de 2013**

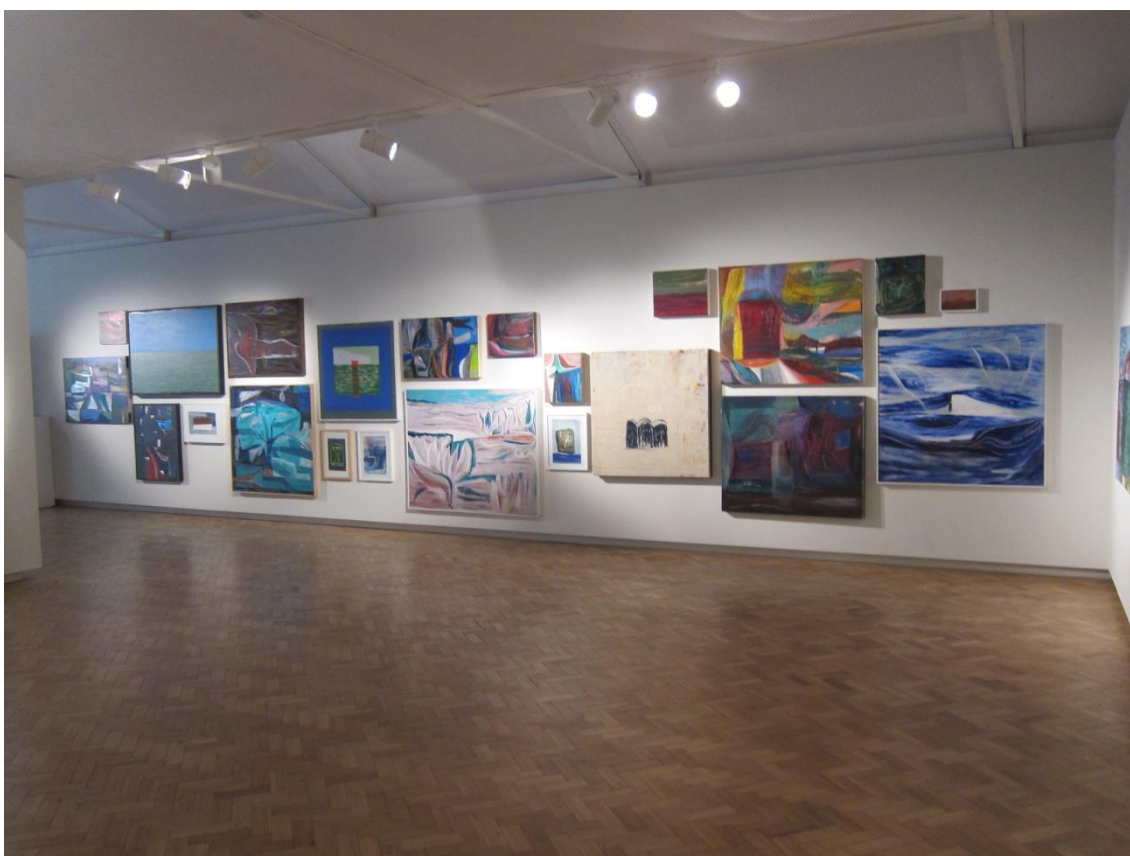
Entre o dia 1 e o dia 8 de Novembro de 2013, realizou-se no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto uma exposição com uma seleção de obras realizadas no decurso da investigação desta tese.

Esta exposição teve como objetivo uma mostra à comunidade académica da FBAUP e ao público em geral, da produção artística realizada. A exposição pretendeu assim, atualizar e informar o público e dar a ver como uma investigação em arte pode e deve ser desenvolvida a par e passo com a produção artística de autor, isto é, na confluência entre o aluno, o investigador e o artista. Por um lado, mostraram-se três séries de pinturas desenvolvidas no âmbito do curso que expõem a continuidade de um processo de investigação que tomou o objeto pictórico como plenamente integrado dentro desse processo, mostrando a variedade de soluções possíveis ou sugestivas para a investigação em curso. Por outro lado, esta exposição pretendeu fazer compreender que uma investigação eminentemente teórico-prática não relega a prática para um segundo plano, mas antes a toma como objetivo da investigação, ajudando também a desenvolver uma prática de autoria. E por isso, que os objetos que da investigação para doutoramento resultam, não deixam de ter por si mesmos uma validade estética que os apresenta plenamente como objetos artísticos de pleno direito, observáveis na sua qualidade intrínseca, envolvente e sugestiva.

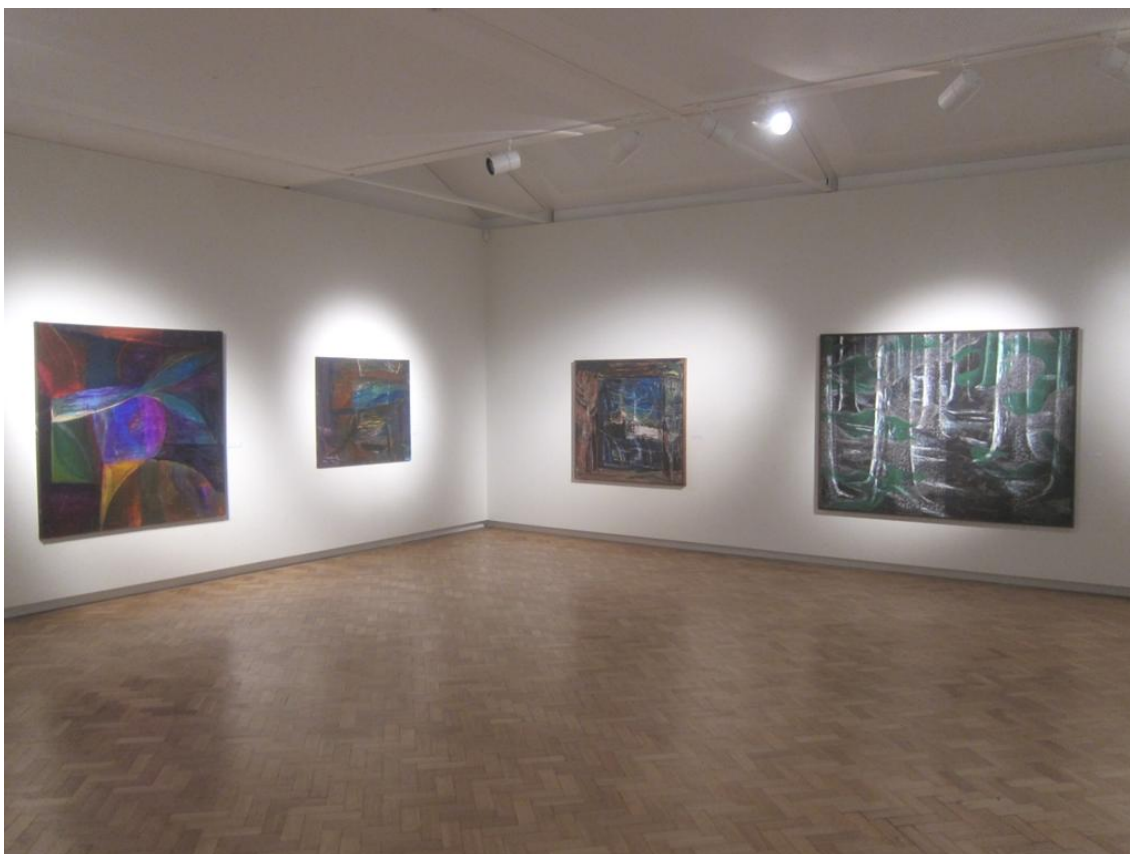
Serviu também para analisar modos possíveis de exposição dos trabalhos e para uma pré-seleção dos trabalhos definitivos que foram mostrados na apresentação final.



A Construção de Paterson (vista geral)



A Construção de Paterson (vista geral)



O Banho de Diana (vista parcial)



O Banho de Diana (vista parcial com Actéon 2, Gargáfia e Estudo para "O Fogo do Céu")





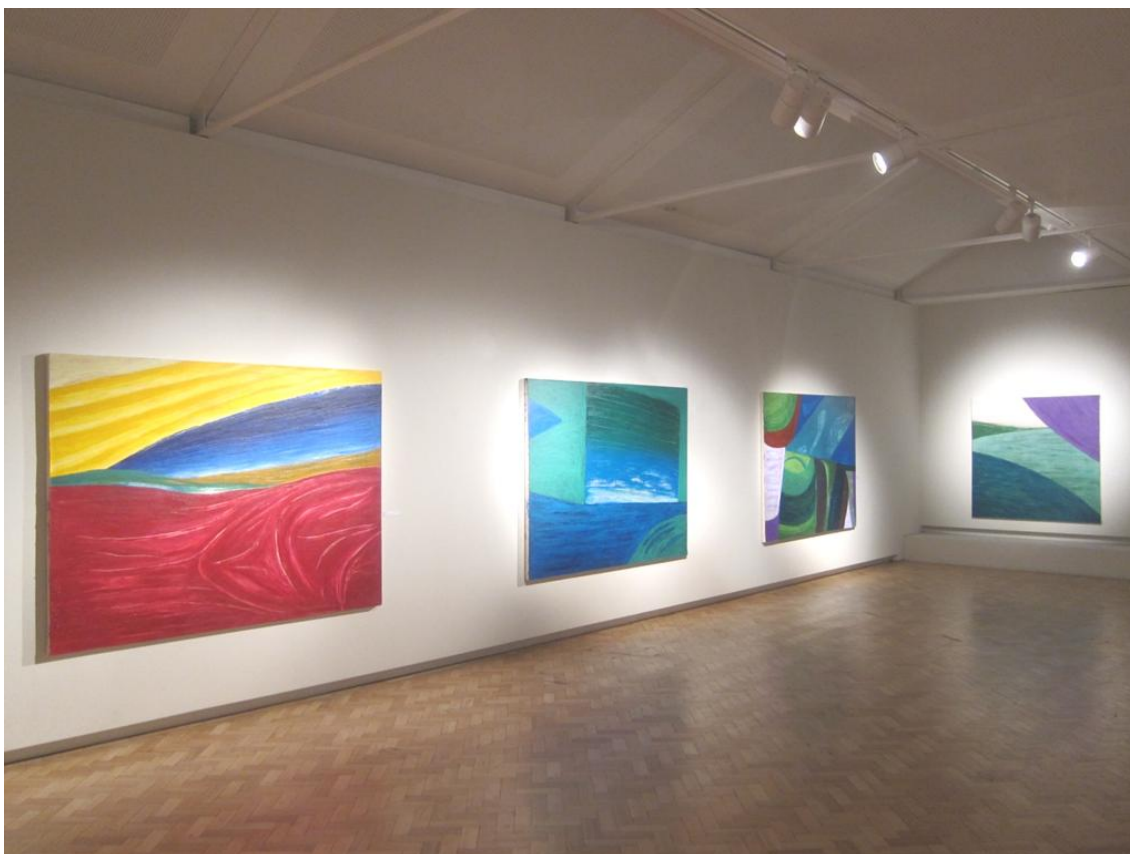
O Banho de Diana (vista parcial com *O Fogo do Céu 1* e *O Fogo do Céu 2*)



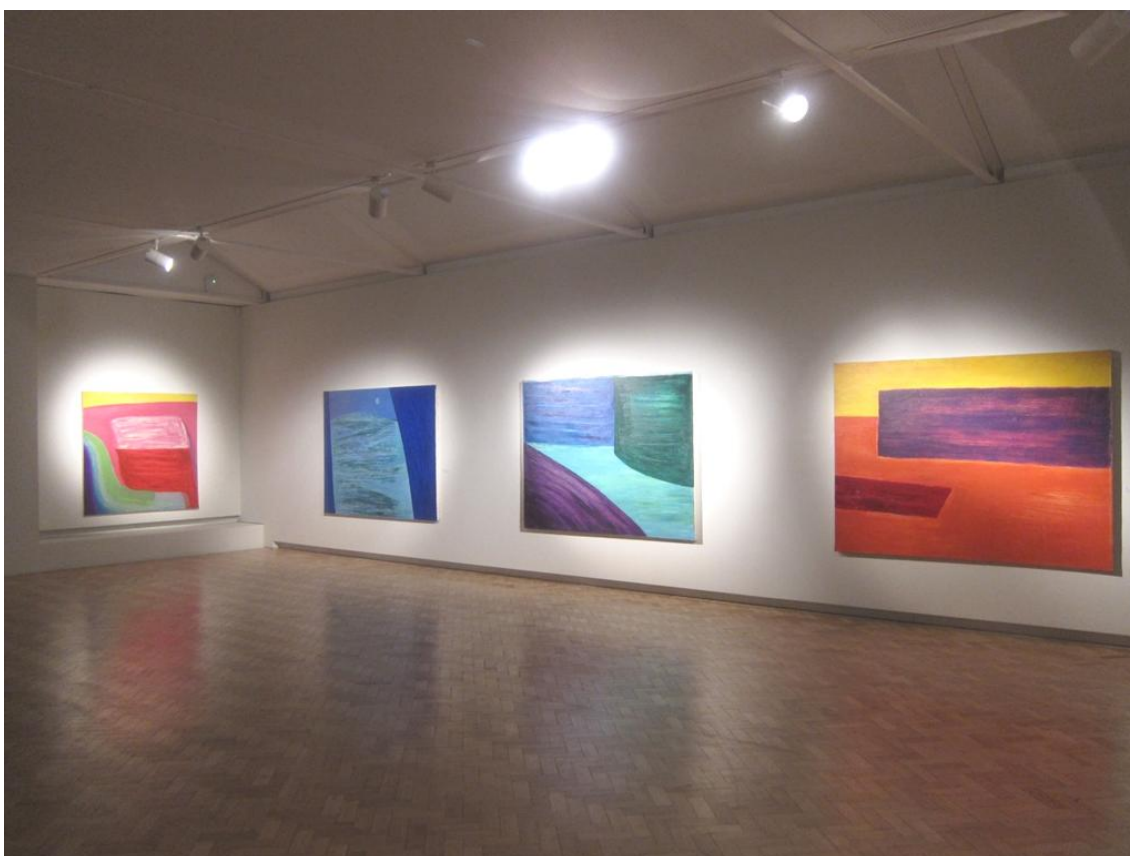
O Banho de Diana (vista parcial com *Estudo para O Fogo do Céu 3* e *O Fogo do Céu 3*)



O Banho de Diana (vista com sequência de Actéon 3)



Hipnosis (vista parcial)



Hipnosis (vista parcial)





*Hipnosis (vista com Hipnosis 1 e Hipnosis 2)*



*Hipnosis (vista com Hipnosis 3 e Hipnosis 4)*





## **10. Obras**

## **1. “A Construção de Paterson”**



*Espectro*  
2010  
Acrílico sobre tela  
46 x 38 cm



*A Superfície das Coisas*

2012

Acrílico sobre flanela

111 x 111 cm





*Luz de Agosto*  
2012  
Acrílico sobre tela  
100 x 120 cm



*Field*  
2012  
Pigmento e acrílico sobre tela  
120 x 150 cm





*Dover*  
2013  
Acrílico sobre tela  
100 x 100 cm

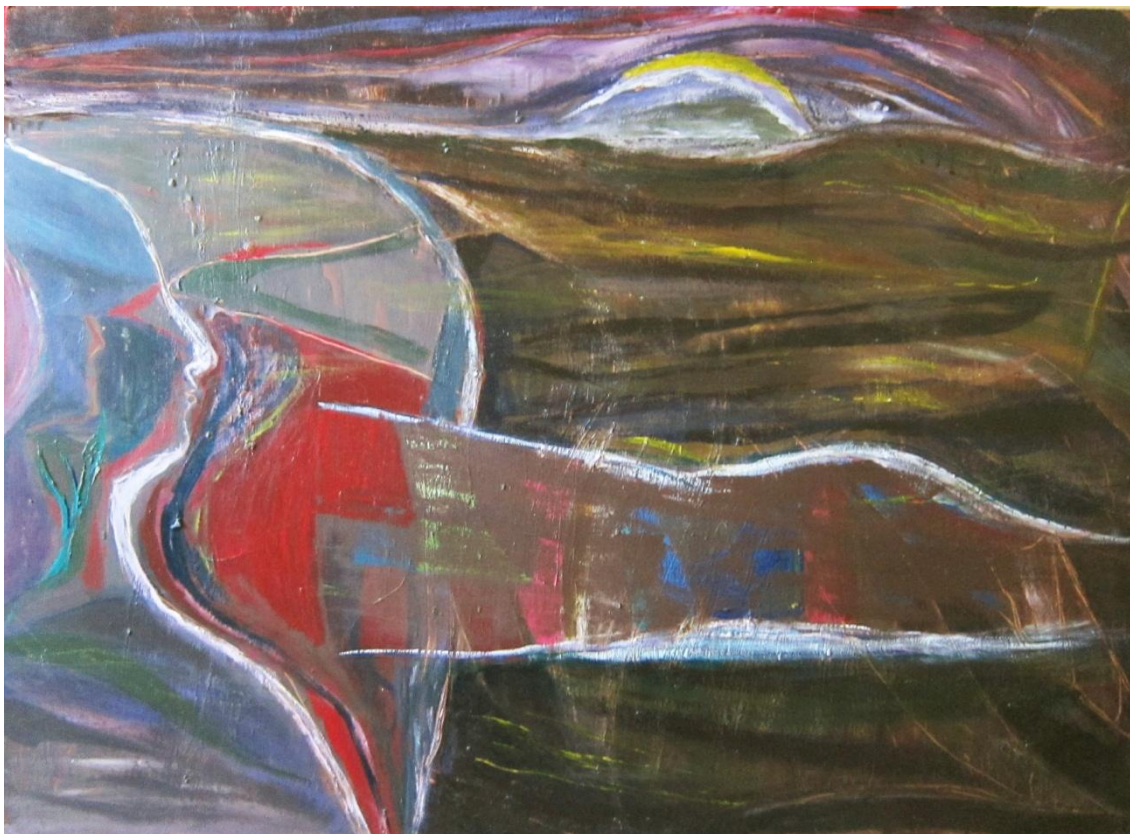


*Estepe*  
2012  
Acrílico sobre tela  
100 x 150 cm





*Fenomenologia 1*  
2012  
Acrílico sobre cartão  
90 x 74 cm



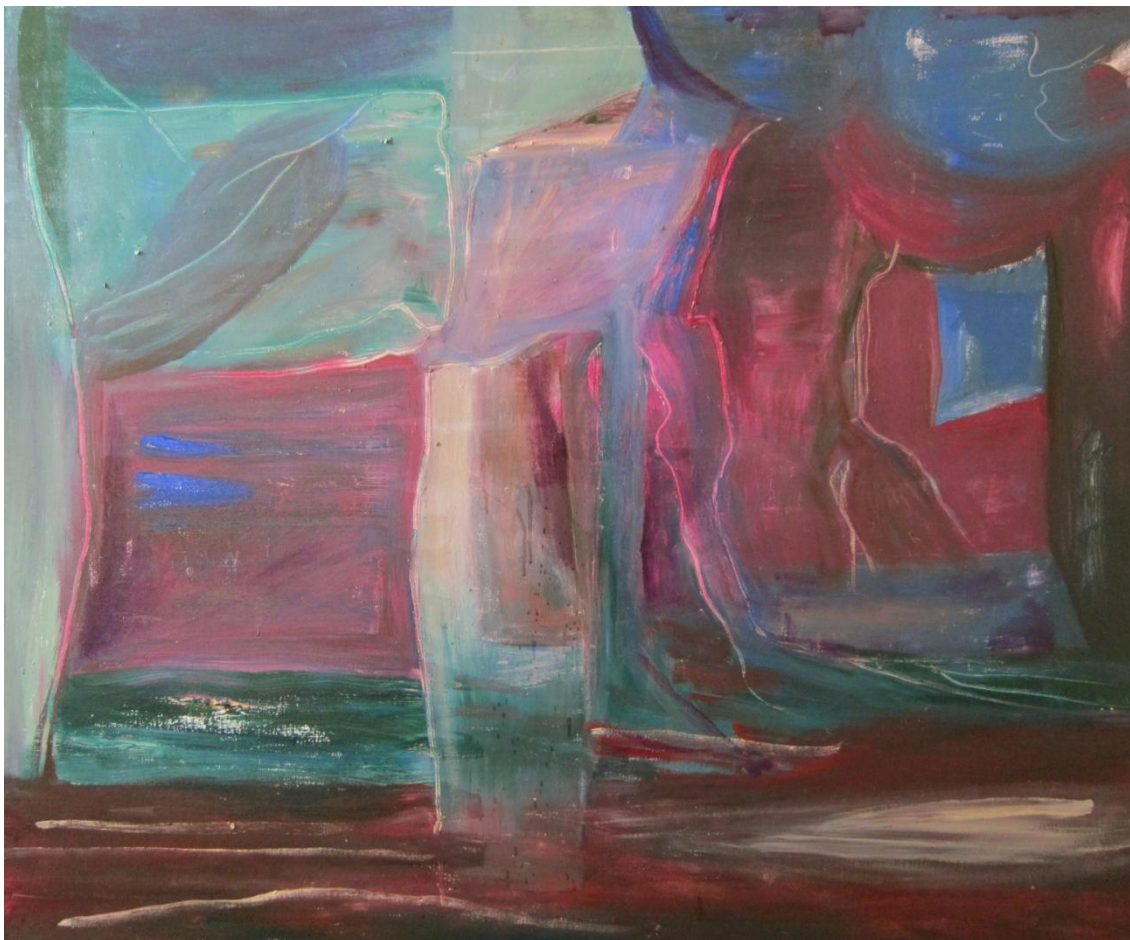
*Fenomenologia 2*

2012

Acrílico sobre madeira

80 x 107 cm





*Fenomenologia 3*

2012

Acrílico sobre tela

100 x 120 cm



*Fenomenologia 4*

2001-13

Acrílico e esmalte sobre madeira

82 x 122 cm

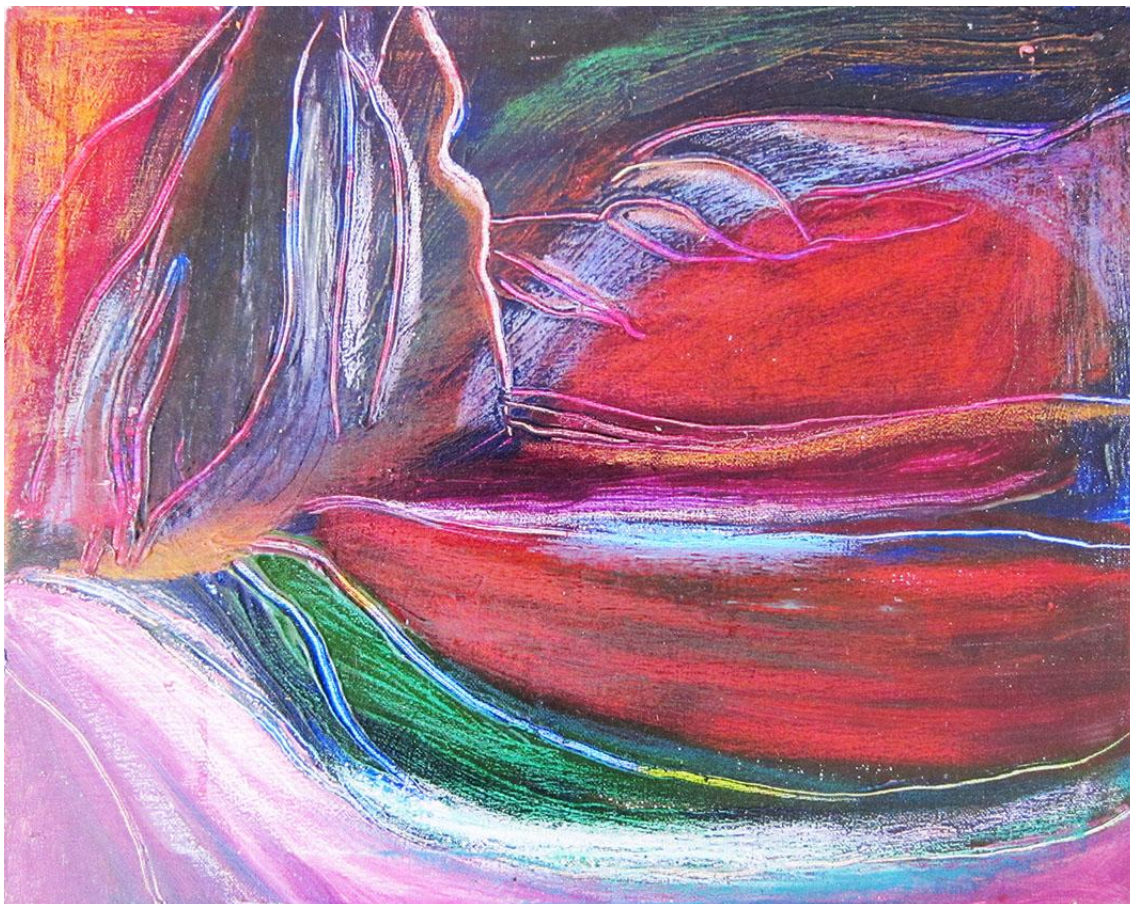


*Margem*  
2012  
Acrílico sobre tela  
100 x 120 cm





*Um Passeio em Paterson*  
2011-12  
Acrílico e esmalte sobre tela  
60 x 90 cm



*Paterson ao Pôr-do-Sol*

2012

Acrílico e pastel de óleo sobre tela

40 x 50 cm





*Baixio*

2012

Acrílico sobre cartão montado sobre madeira

26 x 45 cm aprox.



*Unset*

2012

Acrílico e pastel de óleo sobre cartão

15 x 25 cm





*Aquiles*  
2012  
Acrílico sobre papel  
40 x 29 cm





*Winter Tree*  
2012  
Acrílico sobre tela  
50 x 40 cm



*Paterson ao Pôr-do-Sol*

2012

Acrílico e pastel de óleo sobre tela

30 x 40 cm





*Morning Frost*  
2012  
Acrílico sobre platex  
120 x 120 cm

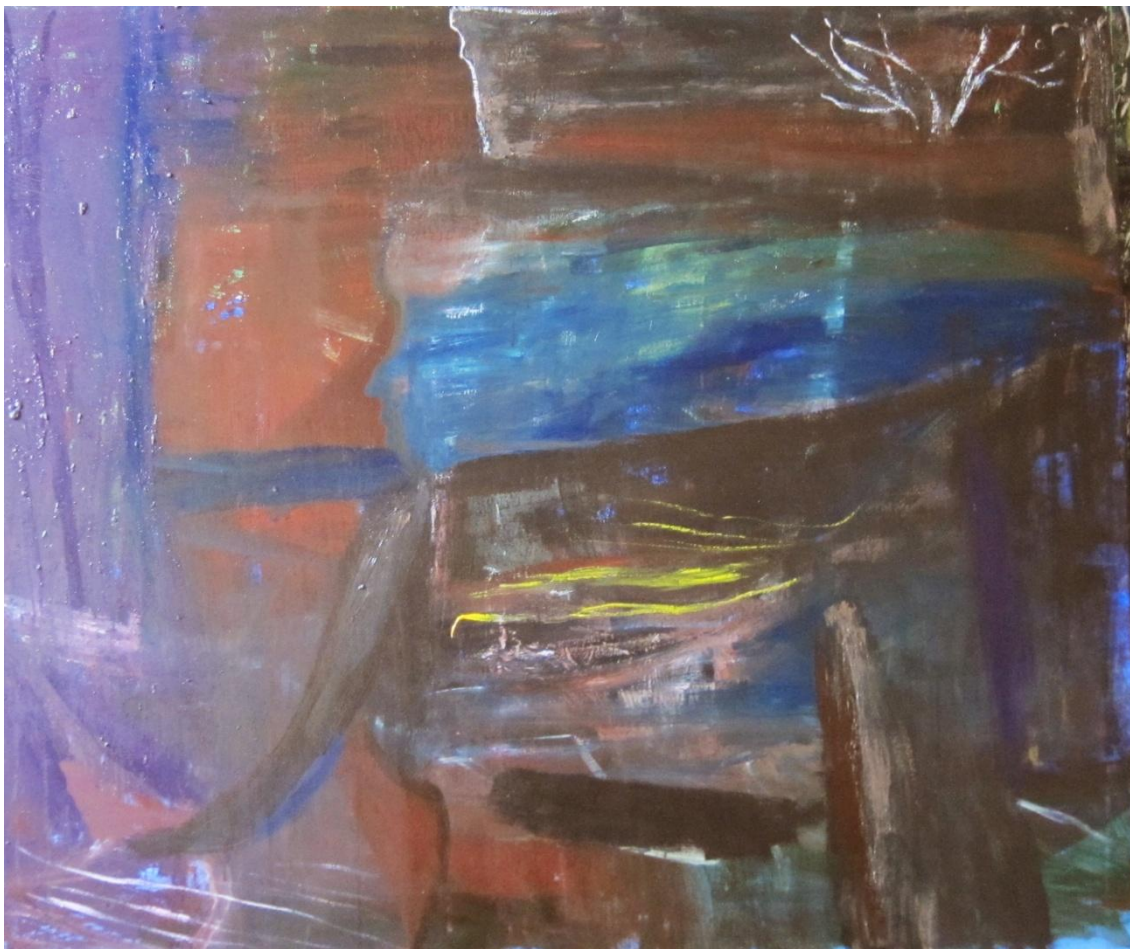


*Flowers by the sea*  
2013  
Acrílico sobre platex  
123 x 122 cm





## **2. “O Banho de Diana”**



*Actéon 1*  
2012  
Acrílico sobre tela  
100 x 120 cm



*Actéon 2*  
2012  
Acrílico sobre cartão montado sobre madeira  
120 x 124 cm





*O Fogo do Céu (Estudo)*  
2012  
Acrílico sobre papel  
40 x 29 cm





*O Fogo do Céu 1*

2012

Pigmento, acrílico e esmalte sobre tela

100 x 100 cm



*O Fogo do Céu 2*  
2012  
Pigmento sobre tela  
150 x 150 cm





*Quíron*  
2012  
Acrílico sobre tela  
150 x 150 cm

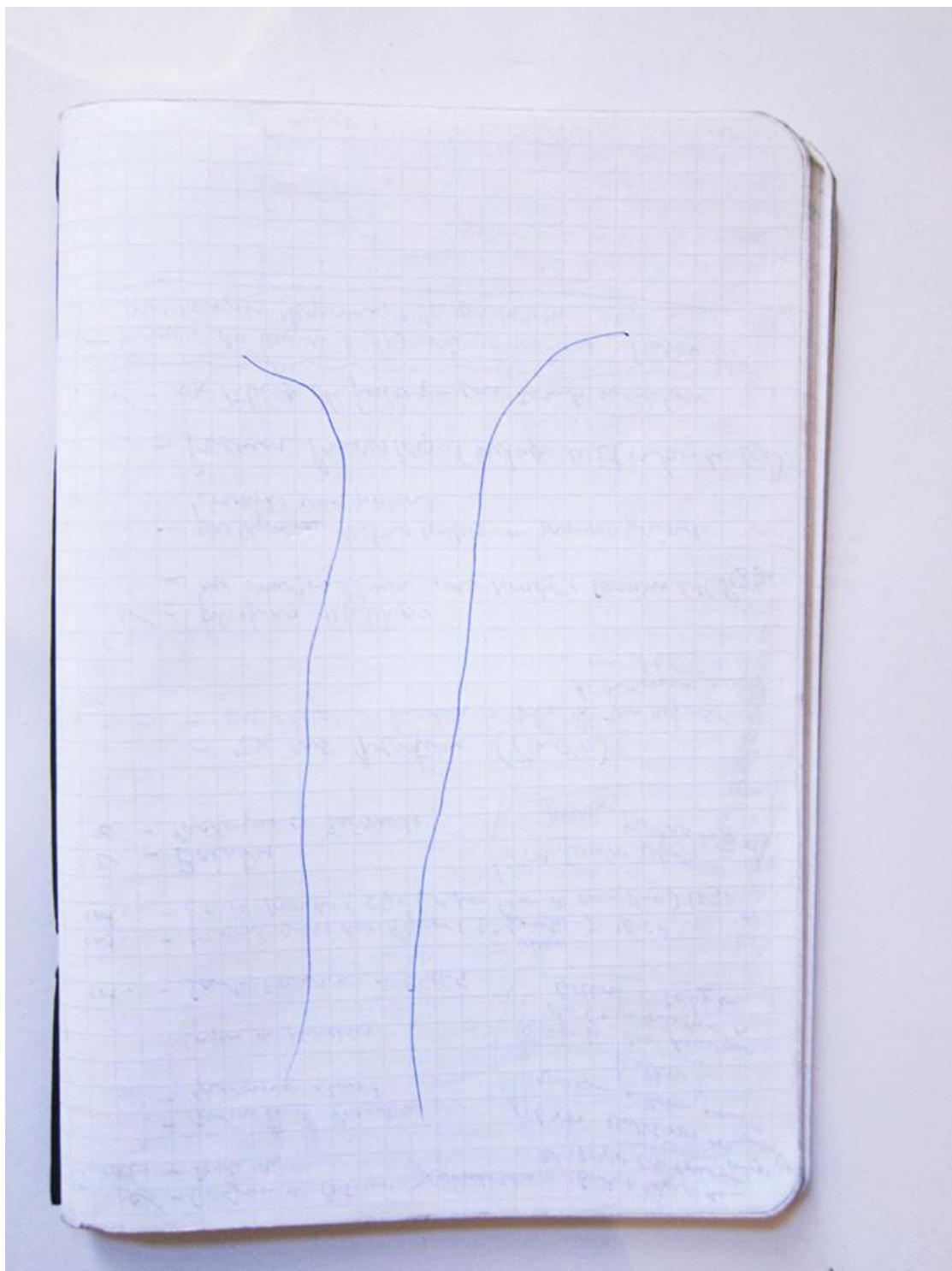


*1º Estudo para Actéon 3*

2012

Acrílico sobre papel

29 x 40 cm



*2º estudo para Actéon 3*

2012

Caneta sobre papel

21 x 15 cm





*Actéon 3.1*  
2012  
Pigmento e acrílico sobre tela  
106 x 106 cm



*Gargáfia*

2013

Acrílico sobre tecido montado sobre tela

150 x 200 cm



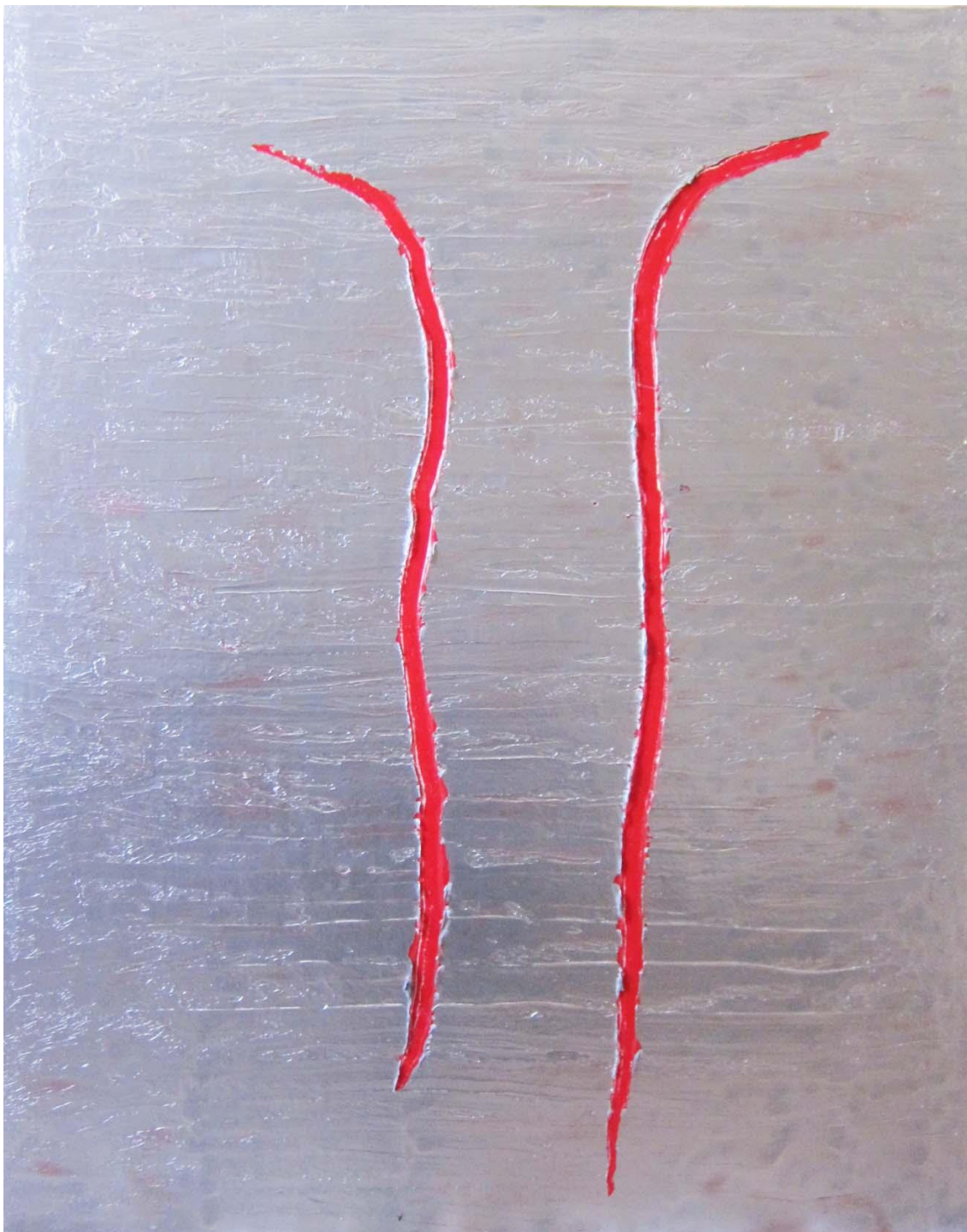


*Estudo para O Fogo do Céu 3*

2013

Acrílico sobre cartão montado sobre tela

75 x 37 cm



*Actéon 3.2*

2013

Acrílico, gel medium e tinta de spray sobre tela

150 x 120 cm





*O Fogo do Céu 3*  
2013  
Óleo sobre tela  
150 x 150 cm

### **3. “Hipnosis”**



*Hipnosis (Estudo)*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 150 cm





*Hipnosis 1*  
2013  
Acrílico e gel medium sobre tela  
150 x 150 cm



*Hipnosis 2*  
2013  
Acrílico e gel medium sobre tela  
150 x 150 cm





*Hipnosis 3*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 150 cm





*Hipnosis 4*  
2013  
Acrílico e gel medium sobre tela  
150 x 150 cm



*Hipnosis 5*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 200 cm



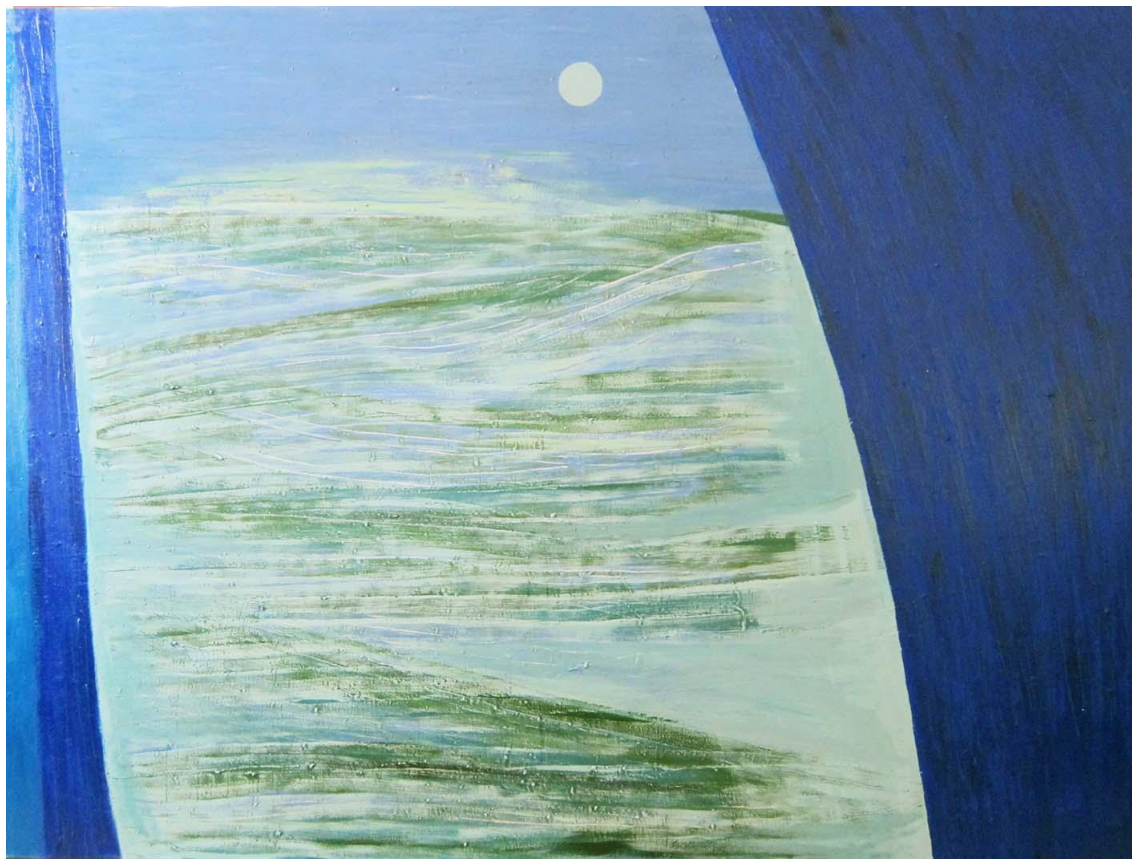
*Hipnosis 6*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 200 cm





*Hipnosis 7*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 200 cm

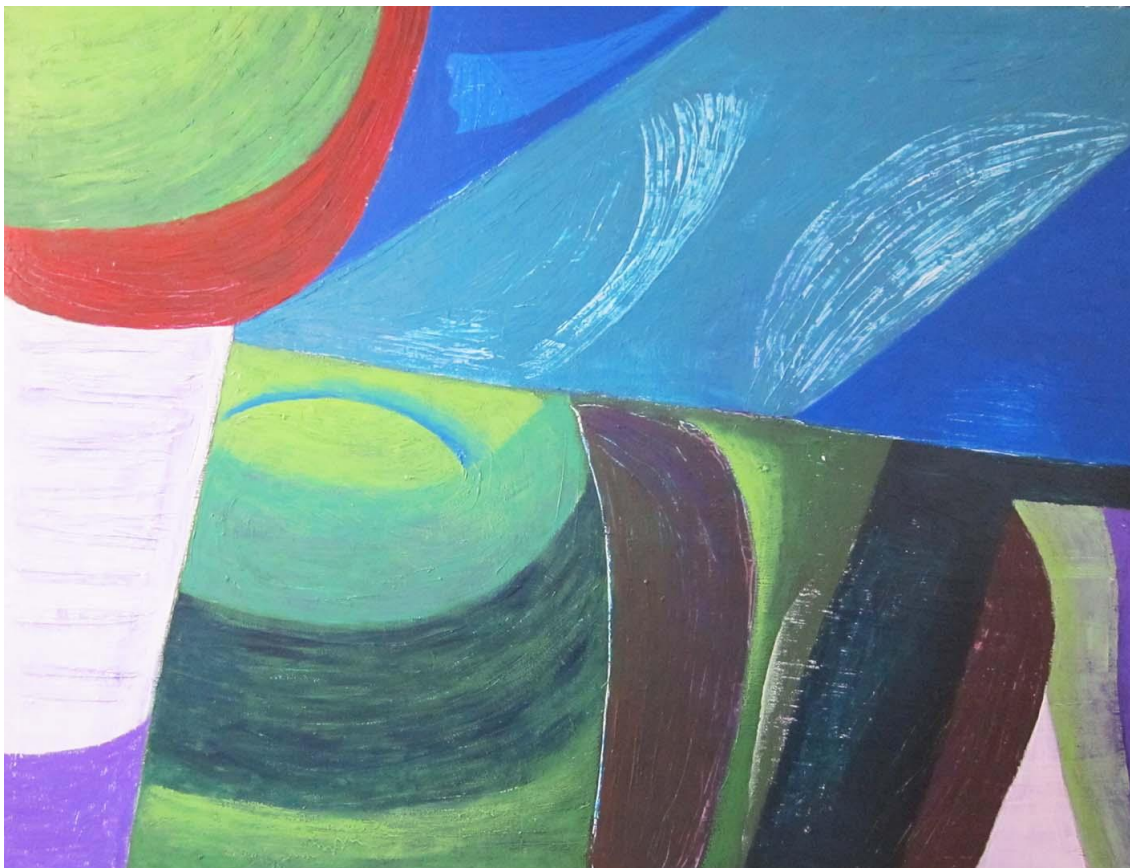


*Hipnosis 8*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150 x 200 cm



*Hipnosis 9*  
2013  
Acrílico e gel medium sobre tela  
150 x 200cm





*Hipnosis 10*

2013

Acrílico e gel medium sobre tela

150x200 cm

